CAHIERS DU CINÉMA



102 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA • DÉCEMBRE 1959 ★ 102

NOTRE COUVERTURE



Catherine Rouvel dans **LE DEJEUNER SUR L'HERBE.** Pour l'équipe des « Cahiers » et le Conseil des Dix, le film de Jean Renoir est le plus beau d'un mois riche en chefs-d'œuvre.
(Pathé-Consortium)

Ne manquez pas de prendre page 43 :

LE CONSEIL DES DIX

Cahiers du Cinéma

DECEMBRE 1959 — TOME XVII. — N° 102

SOMMAIRE

Les Films

*

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef* : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.



Le Déjeuner sur l'herbe de Jean Renoir.

JEUNESSE DE JEAN RENOIR

par Eric Rohmer

Il a été beaucoup question, cette année-ci, du jeune cinéma. On a vu, en 1959, s'inscrire sur les génériques plus de noms français nouveaux que durant la décade précédente. Quelques membres de l'équipe des Cahiers font partie de la promotion. Ils se félicitent de leur chance. Ils remercient le public de l'attention dont il a bien voulu entourer leurs premiers essais. Ils sont heureux de pouvoir faire entrer dans une ère constructive une tâche dont on n'avait pu apercevoir que l'aspect négatif. Jusque-là tous leurs efforts avaient dû se borner à semer les grains de sable destinés à bloquer les rouages d'une machine vétuste, mais coriace : le monstre sacro-saint du « cinéma de qualité ».

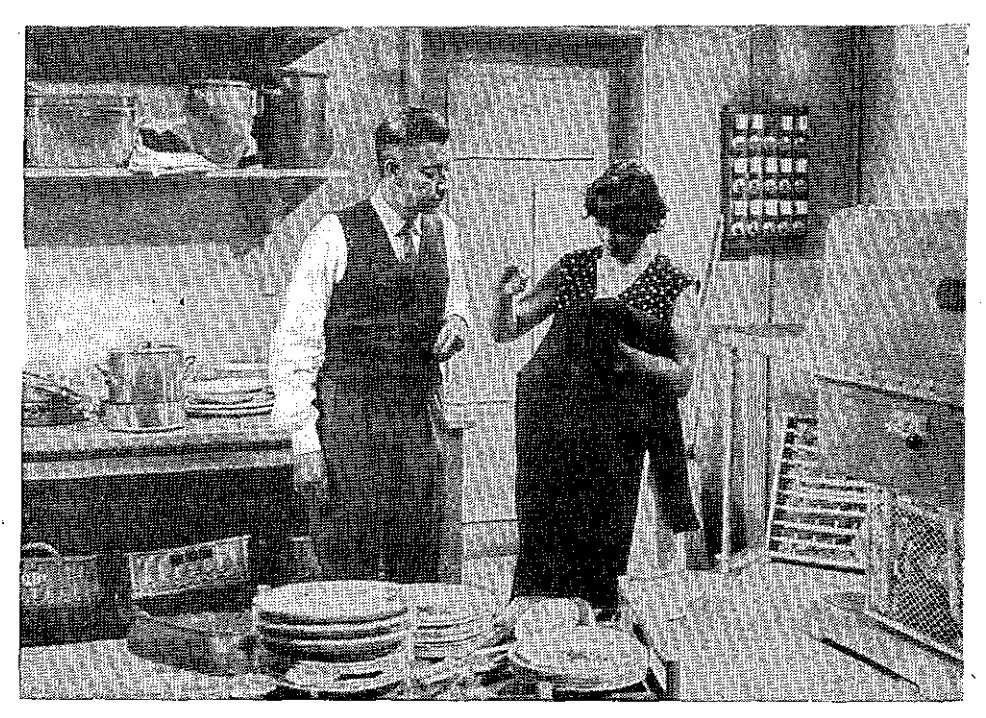
Mais notre bonheur présent ne nous rend point ingrats à l'égard des maîtres qui ont charmé nos soirées et *qui nous ont formés.* Maintenant que nous sommes passés à l'action, la distance qui sépare nos réalisations des leurs nous apparaît encore plus immense. 1959, c'est l'année de la « nouvelle vague », mais ce fait, peut-être, ne concerne-t-il que la chronique locale. La grande histoire du cinéma marquera d'une pierre blanche un millésime particulièrement fécond en chefs-d'œuvre. Je ne parle même pas des deux sorties retardées d'*Ivan le Terrible* et des *Contes de la Lune vague*, œuvres déjà recouvertes d'une patine sûre et qui figurent dans notre liste des douze meilleurs films de tous les temps (1). Il se trouve que nous avons vu — ou verrons — à quelques mois d'intervalle deux Hitchcock, un Hawks, deux Rossellini, deux Renoir, auteurs que nous avons, depuis toujours, on le sait, élus comme nos phares. *Vertigo* ou *North by Northwest, Rio Bravo, India* et même *Le Général della Rovere, Le Testament du Docteur Cordelier, Le Déjeuner sur l'herbe,* nous frappent non pas tant par leur perfection que leur nouveauté, relative moins aux chemins propres à leurs metteurs en scène qu'au devenir du cinéma tout entier. La fraîcheur de l'air qu'on y respire ne sera peut-être sensible qu'aux vrais connaisseurs, elle n'est pas aisément réductible à un concept ou à une formule. Ces films conservent, bien sûr, des attaches très visibles avec la tradition, mais ce n'est pas cela qui nous intéresse. Ce qui importe, ce sont les prolongements qu'ils ajoutent à certains pouvoirs du cinématographe, c'est la façon dont ils nous forcent à reconsidérer cet art lui-même, à enrichir la connaissance que nous avions de lui. Ils ne proposent à vrai dire rien d'absolument neuf quant au fond ou quant au style. Ils font mieux, en nous suggérant une idée jusque-là inconcevable des rapports du fond et du style.

***

Toutefois, parmi ces quatre noms, il convient de faire un sort particulier à celui de Jean Renoir. La nouveauté du *Déjeuner sur l'herbe,* sans être le moins du monde tapageuse, saute aux yeux les plus profanes. Elle est, à l'origine, d'ordre *technique.* Sur ce point, je renvoie aux propos de l'auteur, publiés dans notre numéro 100. Il est à la fois très facile et très malaisé de parler de Renoir, et pour la même raison : c'est qu'il a tout dit sur son art, et mieux que tout autre ne saurait dire. Il ne lui suffit pas d'être le plus grand cinéaste de l'histoire du parlant, c'est encore, du cinématographe, le plus intelligent théoricien. D'autres ont su, avec justesse et subtilité, nous entretenir d'eux et de leurs problèmes : lui seul possède ce recul dont n'étaient capables, pensait-on, que les professionnels de *la critique.* Contentons-nous donc de redire, après lui, que l'importance du tournage à plusieurs caméras vient de ce qu'il substitue la notion de *scène* à celle de *plan.*

Tout procédé ne vaut que par l'usage qu'on en fait. Je ne sais à quel avenir celui-ci est appelé. Ce dont je suis sûr, en revanche, c'est qu'il nous forcera, bon gré mal gré, à regarder les films de demain d'un autre œil que naguère. *Cordelier* et *Le Déjeuner* tirent un trait, au même titre que *Citizen Kane, La Corde* ou *La Tunique.* Ils offrent la même apparence bénigne d'un œuf de Christophe Colomb. De même que l'hypergonar existait quelque vingt-cinq ans avant d'être acheté par la Fox, mais surtout que l'esprit de l'écran large animait déjà les plus beaux films des années 1940, de même la méthode des prises de vues *multiples* est depuis toujours de règle à la télévision, mais surtout nous aide à mieux cerner l'originalité de l'œuvre de Renoir *tout entière.* Nous percevions, sans doute, la couleur unique de celle-ci, mais sans pouvoir encore en bien formuler le pourquoi. Peut-être est-ce tout simplement — mais ce n'est pas une mince chose — qu'elle a su faire superbement fi d'une condition de l'expression *cinématographique* aussi nécessaire aux autres metteurs en scène que la phrase l'est à l'écrivain, la toile au peintre, la barre de

(1) Cahiers du Cinéma N° 90.



Paul Meurisse et Catherine Rouvel dans *Le Déjeuner sur l'herbe.*

mesure au musicien. Certes, il y a de beaux plans chez Renoir et, le plus souvent, d'admirables, mais leurs frontières spatiales ou temporelles n'exercent point sur ce qu'elles enferment la même tyrannie qu'ailleurs. La double limitation du cadre et de la collure a pu être considérée, à juste titre, comme l'assise obligée de tout langage cinématographique. On a dit et redit que le fait de cerner dans l'espace et dans le temps (que ces bornes soient fixes ou mobiles, proches ou lointaines) un morceau de réalité, l'ennoblissait du même coup et dotait des prestiges de l'art un pur instrument de reproduction. Renoir, comme tout le monde, obéit à cette règle essentielle que ni la profondeur de champ, ni le plan long, ni l'écran large n'ont pu détrôner, mais, en même temps, il n'a jamais cessé de nous faire entrevoir, au moins comme un cas limite, la possibilité d'un cinéma libéré de son joug, dédaigneux du privilège attaché à la double opération de la prise de vues et du montage.

S'il aime à employer le terme « cinématographe », ce n'est point, peut-être, comme un autre, par purisme, mais que le « cinéma », pour lui, n'existe pas. C'est l'instrument qui l'intéresse, riche de possibilités infinies, non la chose faite, la religion établie, l'art constitué. Ses films, toujours de quelque manière, rompent le cérémonial d'un culte auquel les autres constamment sacrifient, même s'ils se prétendent iconoclastes. Chez lui, êtres, décors, objets, paysages, sont livrés à l'état brut, pleins de soubresauts, de réactions imprévisibles, ivres d'air libre. En regard, tous les autres films, sans exception, même prétendus les plus réalistes, n'évoquent que le jour glauque et la vie sourde d'un aquarium : avant la prise de vues, il a fallu qu'une transmutation préalable s'accomplisse, de l'ordre naturel à l'ordre cinématographique, même si le second entend reproduire le premier sans trahison. Que le grain de la peau, saisi par un objectif sans filtre et diaphragmé à l'extrême,

remplace l'éclat onctueux des fards sous les projecteurs tramés, cela ne fait rien à l'affaire. Que le jeu des acteurs se *déthéâtralise*, que *l'homme de la rue* se substitue au comédien, que les enchaînements, d'appuyés, deviennent invisibles, cela ne change pas grand chose non plus. Il y aura toujours un biais par lequel la caméra proclamera son existence. Grâce à cette profession de foi, elle donnera un blason plus ou moins noble à tout ce qu'elle capte. Et nous irons dans nos temples obscurs admirer les choses dont, sous la lumière du soleil, nous n'admirerions pas les originaux.

Renoir, lui non plus, n'ignore rien des pouvoirs de la caméra et de la moritone. Il ne cherche point à les mettre en veilleuse. Mais il refuse toute facilité offerte par l'impuissance même de son art à reproduire l'exacte réalité. S'il s'attendrit sur les splendeurs infidèles de l'orthochromatique, c'est pour bien signifier que le temps n'est plus où l'on pouvait se fier aux seules grâces de la pellicule. Contrairement à la majorité de ses confrères, souvent modernes malgré eux, il a su devancer son temps à maintes reprises et toujours conformer la ligne de son évolution personnelle à celle du cinéma tout entier, art sans cesse plus épris de vérité, encore que celle-ci ne se soit jamais définie au cours des ans de la même manière (tantôt par le réalisme, tantôt par une juste réaction contre les poncifs du réalisme). Les autres, au contraire, quelque avides qu'ils fussent de faire leur bien des nouveautés techniques, y ont surtout trouvé l'occasion d'une contrainte supplémentaire, apte à réveiller leur verve.

*
* *

Qu'on me permette de m'arrêter sur ce point. Je ne prétends nullement que Jean Renoir soit plus réaliste qu'un autre. Il s'agit de tout autre chose, et, de fait, *Le Déjeuner sur l'herbe* est bien l'un des films les plus irréalistes qui aient jamais été tournés. Il y a, ici, un petit côté théâtre populaire d'avant-garde : ce schématisme, ces naïvetés voulues, ce didactisme, jusqu'à cette fameuse *distanciation* qui font de, mettons, *Maître Puntila et son valet Matti* l'archétype absolu de l'anti-cinéma. Mais le but même du cinéma n'a-t-il pas été, depuis le début de son histoire, de s'approprier *tout ce qui, dans l'ordre de la nature* ou des créations humaines, lui paraissait le plus étranger ? La grande leçon de Renoir, c'est de nous empêcher de prendre l'accident pour la substance, de confondre la vraie beauté de l'œuvre cinématographique avec cette espèce de charme que nous pourrions, sans trop de ridicule, appeler « *pelliculaire* », puisque la prudente Sorbonne n'a pas reculé devant de plus barbares néologismes. De même que la trame de la toile fait partie intégrante du plaisir de l'amateur de tableaux, de même, le cinéphile ne manque pas d'être fasciné — ne la percevrait-il qu'indirectement — par la matière même du *support* ou de l'*émulsion*. C'est pourquoi le dépoli du poste de télévision le déroute et l'irrite.

Toutes les grandes œuvres de l'écran gagnent avec l'âge, contrairement à ce qu'on a pu prétendre jadis. Comme la peinture ou la sculpture, elles acquièrent une patine, virtuelle sans doute généralement, mais l'inconfort d'une salle, les rayures de la bande, les bavures d'une projection, dans la mesure où ils matérialisent celle-ci, contribuent, le cas échéant, à fortifier le respect qu'elles nous inspirent. Ce n'est point de cette façon-là que vieillit un film de Renoir : il n'éveille pas de nostalgie pour le passé, mais apparaît plus neuf encore qu'aux yeux des contemporains. Il n'a rien de la fleur séchée dans l'herbier : c'est le fruit cueilli un peu trop acide et mûri lentement sur le rayon de l'étagère. Ce n'est pas un travail de purification qui s'opère dans sa pulpe, *mais d'enrichissement. Bien des* beautés, noyées, à première vision, dans une masse un peu désordonnée, percent en surface. Des nuances, jadis confondues, se dissocient et deviennent couleurs maîtresses ; nous nous étonnons de ne pas les avoir d'abord aperçues.



Paul Meurisse et Catherine Rouvel dans *Le Déjeuner sur l'herbe.*

⁂

Je sais que ce parallèle entre Renoir et les autres cinéastes n'est pas exempt de schématisme. Nombreux sont les films qui, par leur perfection, ont fait éclater les limites non seulement de leur genre, mais de leur art. Mais ce qui est ailleurs l'exception, devient ici la règle. Renoir n'a jamais voulu s'installer confortablement *dans* le cinéma. S'il aime à se tenir légèrement en retrait, c'est qu'il connaît le cinéma mieux que tout autre. Il sait que le mérite de cet art n'est pas exactement d'ajouter une nouvelle interprétation de la nature à celles qu'ont pu nous fournir déjà le peintre ou l'écrivain, que ce qu'il y a de spécifique en lui, ce ne sont pas seulement ses moyens, son optique, son écriture, mais l'originalité du rapport qu'il nous révèle entre la nature et l'artiste, que, cette *nature*, il est apte à la saisir dans ce qu'elle a de plus vagabond, de plus irréductible aux canons de l'esthétique, de plus *libre*.

C'est pourquoi les rapports fondamentaux de l'apparence et de l'être, de la liberté et de la règle ont fait l'objet de son soin privilégié, surtout dans celles de ses œuvres que je dirais volontiers *réflexives* (bien qu'elles le soient toutes un peu de quelque façon) et où il nous livre sa manière d'Art Poétique, *Madame Bovary*, *Le Carrosse d'or*, et maintenant *Le Déjeuner sur l'herbe*. Nous avons été frappés, à maintes reprises, des analogies que présente sa veine comique avec celle d'Howard Hawks, ce chef de file d'un cinéma qu'on pourrait appeler *instinctif* — quelque intelligent et concerté qu'il soit d'ailleurs — c'est-à-dire fils de ses propres œuvres, exempt de tout clin d'œil aux autres formes d'art. La ressemblance avec

Monkey Business que nous avions signalée à propos d'*Eléna*, est ici flagrante. Et je ne crois pas qu'il y ait de notions plus dignes d'intérêt pour le cinéma — et, partant, plus aptes à aiguiser sa moquerie — que celle de *Science* et de *Nature*, symboles, l'une de sa méthode, l'autre de son objet. La fable du *Déjeuner sur l'herbe* peut être prise comme une parabole esthétique tout autant que morale. Là, je n'invente rien : je me contente de retranscrire un paragraphe de l'entretien publié ici même, il y a deux ans (1) : « *L'ingénuité est absolument nécessaire à la création. Les gens qui font l'amour en disant : « nous allons faire un enfant magnifique », eh bien ! ils ne feront peut-être pas d'enfant du tout ce soir-là. L'enfant magnifique vient par hasard, un jour où on a bien rigolé ; il y a eu un pique-nique, on s'est amusé dans les bois, on a roulé sur l'herbe, et là, il y a un enfant magnifique !* »

*
**

On peut s'arrêter, je l'avoue, sur cette interprétation et goûter le film sans prendre bien au sérieux la satire de la science qu'il nous offre : Renoir est un artiste avant tout, non un philosophe, ni même un moraliste. Cependant, pour ma part : j'accorderai à celle-ci le plus grand crédit, encore qu'elle ne prouve rien, comme toute satire. *Le Déjeuner sur l'herbe* ne réfute pas plus le scientisme pratique du XXe siècle que « *Les souris et le chat-huant* » le système cartésien. Mais on ne saurait pas plus faire grief au cinéaste de s'être, dans ses œuvres récentes, complu dans les moralités, qu'on ne l'a fait au fabuliste dans ses derniers livres, les plus beaux aux yeux des adultes, sinon des écoliers. Je ne crois pas que le didactisme soit plus interdit au cinéma qu'à la poésie : comme celle-ci, dans ses débuts, l'invention des frères Lumière fut didactique et le reste par bien des aspects. Oui, par le document, dira-t-on, par l'évidence de l'image. Pourquoi par cela seulement ? A quoi sert d'opposer le cinéma au théâtre, si on ne loue son amour du concret que par l'intermédiaire d'une identification au roman ? Roman et film sont proches parents, nul n'en doute, mais il est loisible de trouver que le premier exerce une tyrannie par trop lourde sur le second, au point que nous appelons souvent qualité cinématographique ce qui mériterait mieux le nom de romanesque. Vive le genre de la fable, même s'il paraît introduire un grain d'impureté ! Cette impureté-là est à coup sûr moins dangereuse que bien d'autres plus subtilement dissimulées.

Il est un autre danger duquel ce film nous préserve : celui de la *confession*. Au cours de son existence, le cinéma a pu, jusqu'ici, observer une objectivité certaine, du fait de ses pouvoirs propres, mais aussi de ses limitations. La conquête de la subjectivité, *si elle n'est pas condamnable a priori, ne représentera peut-être qu'une victoire* à la Pyrrhus. Car, là, le cinématographe ne pourra moins faire que se conformer au modèle des autres arts, mieux outillés que lui en la matière, et, même en admettant qu'il parvienne à les battre sur ce terrain, évitera-t-il de se laisser contaminer par le mal dont ils souffrent tous plus ou moins aujourd'hui ? Louons donc Renoir de dénoncer, comme il l'a fait dans ses interviews ou conférences, les mirages de la *subjectivité*, au même titre que ceux de la *psychologie*. Si, à travers l'œuvre, nous savons remonter à l'homme même, c'est que la rose, comme il dit, est le meilleur portrait de l'artiste. Ne blâmons point notre auteur de mieux aimer nous confier ses idées que son cœur, puisque l'art qu'il exerce est le seul encore où les idées se peuvent exprimer clairement et simplement, même s'il nous arrive de trouver leur simplicité trop simple.

Quiconque a lu ou entendu des propos de Renoir, n'a pu manquer d'être frappé de l'extraordinaire intelligence qu'a cet homme aimable et disert des problèmes, non seulement de son art, mais de son temps. Il ne convient pas d'en faire un maî-

(1) Cahiers du Cinéma N° 78.

tre à penser, ni un prophète, mais ses boutades ou ses anecdotes ouvrent souvent de plus justes et lucides perspectives sur l'esprit du monde moderne que les dissertations de tel spécialiste des sciences humaines. Dieu nous préserve d'un cinéma pédant, mais, dans le cas présent, le tempérament de l'auteur est bien le meilleur antidote contre toute cuistrerie. Je crois que l'artiste a le droit de regarder autour de lui, sans pour autant, comme on dit, s'engager. Il reste fidèle à sa vocation, en voulant dire son mot sur les grands problèmes actuels que nos maîtres de philosophie ont exagérément politisés. L'un d'entre eux, majeur, le concerne directement, puisqu'il ressortit à l'esthétique par définition même : celui du bonheur, c'est-à-dire de *l'art de vivre*. Et, alors que les spécialistes de la dialectique, esclaves de la polémique, ne voient en général que conflits d'homme à homme, c'est plutôt le grand combat que notre espèce livre à la nature qui fait l'objet de son soin.

***

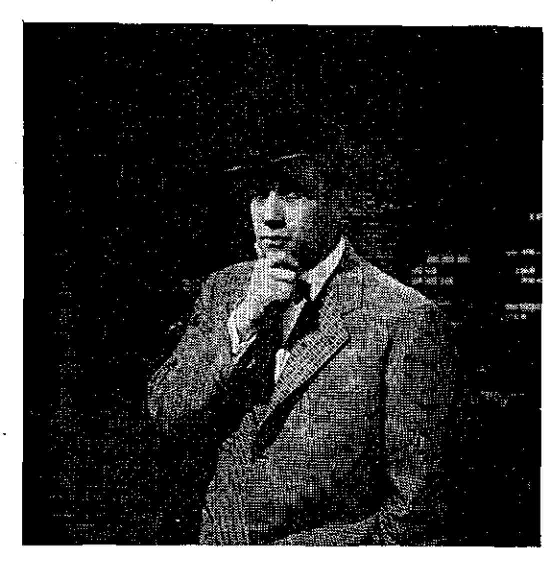
Ce que je dis là ne prouve rien, bien sûr, quant à la valeur du *Déjeuner sur l'herbe*. J'ai cru toutefois plus utile de me livrer à ces paraphrases de quelques-unes des réflexions de Renoir que d'entrer dans une analyse du détail, certes indispensable pour mettre en relief les mille perfections du film, mais qui risquait de faire perdre de vue sa grande nouveauté. Qu'on sache seulement que je tiens *Le Déjeuner* pour supérieur à *Eléna* dont il continue la veine, dans la mesure où le propos me semble plus vaste, et l'expression moins bridée par les contingences du commerce. Il serait vain d'établir une hiérarchie entre la dernière époque de Renoir et la période américaine, ou la première période française. Disons que notre auteur a la même vieillesse heureuse qu'ont eue un Titien, un Beethoven ou un Goethe, ou encore un Cézanne, un Matisse, un Renoir père. Ce n'est point par leurs ultimes travaux que ces artistes ont gagner le cœur des foules contemporaines ou futures ; ces « dernières manières », non seulement font les délices des connaisseurs, mais interdisent le doute qui pourrait nous prendre parfois à l'endroit de leurs œuvres plus tapageuses. Elles manquent peut-être des grâces imparties à la jeunesse ou à l'âge mûr, mais je crois leurs mérites plus sûrs, mieux frappés du sceau de l'éternité, moins sujets à souffrir des caprices de la mode. C'est pourquoi, aussi, elles déroutent au premier contact par leur sécheresse, leur ascèse, voire le flou de certains traits, leur désordre apparent. Il semble qu'un peu de chair leur fasse défaut, alors que, les années s'étant écoulées, c'est le luxe de leur sensualité surtout qui nous touche, au point de faire paraître les œuvres précédentes pauvres et maigres par contraste. Et, dans le cas de Renoir, ce n'est pas, on s'en doute, une mince gageure.

Eric ROHMER.



LE DEJEUNER SUR L'HERBE, film français en Eastmancolor de JEAN RENOIR. *Scénario :* Jean Renoir. *Images :* Georges Leclerc. *Musique :* Joseph Kosma. *Décors :* Marcel-Louis Dieulot. *Montage :* Renée Lichtig. *Interprétation :* Paul Meurisse, Catherine Rouvel, Jacqueline Morane, Fernand Sardou, Jean-Pierre Granval, Robert Chandeau, Micheline Gary, Frederic O'Brady, Ghislaine Dumont, Ingrid Nordine, Hélène Duc, Jacques Dannoville, Marguerite Cassan, Blavette, Paulette Dubost, André Brunot. *Production :* Compagnie Jean Renoir, 1959. *Distribution :* Consortium Pathé.

PLAISIR A MELVILLE



Jean-Pierre Melville dans *Deux hommes dans Manhattan.*

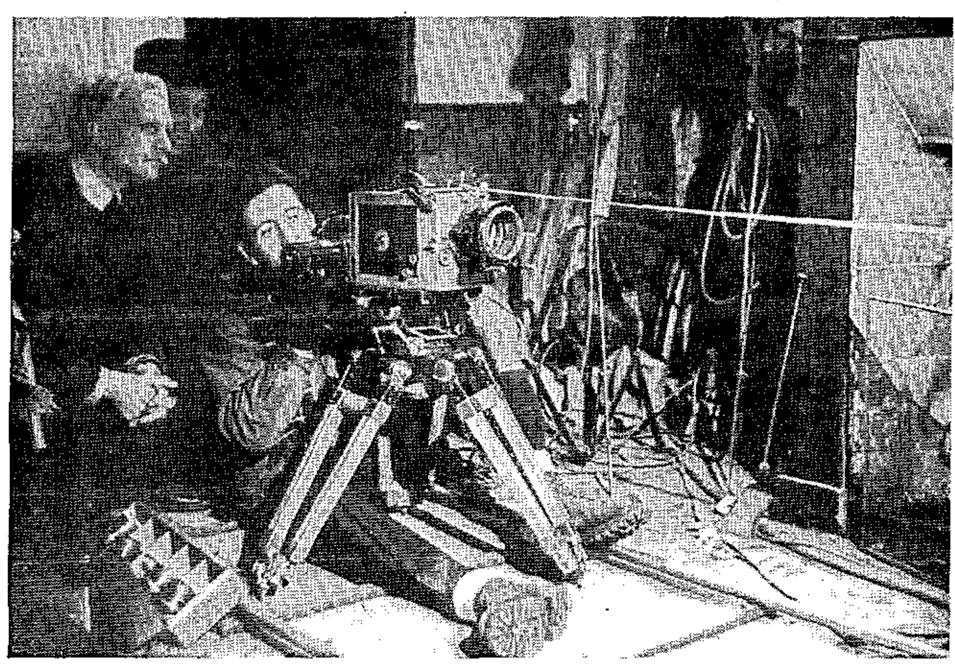
par Jean Domarchi

La sortie récente de *Deux hommes dans Manhattan* me vaut la satisfaction de parler d'un cinéaste dont la place, dans le cinéma français, m'apparaît exemplaire. Melville est en effet un pionnier dont le rôle commence seulement de revêtir toute sa signification. Il peut à tout point de vue être considéré comme l'initiateur de la « nouvelle vague ». Qu'il s'agisse des méthodes de production, des sujets choisis, de la direction des acteurs, Melville préfigurait treize ans à l'avance ce que serait l'orientation prise par notre cinéma et qui se révèle irrésistible et irréversible. Les professionnels chevronnés doivent en prendre leur parti : les « amateurs » (et Melville se glorifie de l'être) peuvent faire autrement et mieux qu'eux. Le cinéma n'est plus une chasse gardée où le droit

d'entrée se chiffre par centaines de millions. Il n'est plus indispensable d'être conformiste, routinier et vulgaire pour faire un film. On a le droit — Verneuil qui l'eût cru, Cayatte qui l'eût dit — de se montrer original, sensible, difficile sur le choix des moyens. Une hirondelle a fait le printemps. Mais cela, jamais les vieux crabes ne le pardonneront.

Que Melville ait révolutionné les conditions de la production, qu'il ait démontré qu'un film bon marché n'était pas nécessairement un mauvais film, qui oserait le nier? Au reste les chiffres parlent. *Le Silence de la mer* a coûté 9 millions, *Les Enfants terribles* 24 millions, *Quand tu liras cette lettre* moins de 50, *Bob le flambeur* 17,5 et *Deux hommes dans Manhattan,* dont le coût a été le plus élevé, 65. Comme aucun de ces films n'est négligeable et qu'à un titre ou à un autre ils marquent tous une date dans l'histoire de notre cinéma, il devient difficile d'affirmer que qualité = cherté. Non, la réussite d'un film n'est pas nécessairement assurée par un titre (*Les Trois mousquetaires* par exemple) ou par un nom (Victor Hugo) ou par une vedette (Gabin ou Fernandel) ou par un sujet (malsain ou graveleux de préférence). Tous ces tabous, Melville le premier les a audacieusement bousculés. Son réalisme n'a pas été simplement un réalisme de producteur, mais un réalisme d'auteur.

Car Melville a été (tout autant que Renoir et René Clair, et bien plus que Carné ou Grémillon) le seul *auteur* de films du cinéma français. Je dis a été car depuis... Auteur il l'est, car il a des partis pris, des préférences, des obsessions, un point de vue sur le monde en un mot. Surtout dans ses deux derniers films (*Bob* et *Deux hommes dans Manhattan*) qui sont, avec *Les Enfants terribles,* ceux que je préfère. Il l'est aussi dans *Quand tu liras cette lettre,* malgré les imperfections évidentes du scénario. J'avais été touché en particulier par une accumulations de détails (sur les décors et les personnages) qui prouvaient que Melville, même lorsqu'il traitait un mélodrame auquel il



Jean-Marie Robain, Jean-Pierre Melville et Henri Decaë, pendant le tournage du *Silence de la mer.*

croyait à moitié, savait parler de ses personnages. Je n'ai vu le film qu'une fois malheureusement, mais le personnage de Philippe Lemaire m'est resté à la mémoire, ainsi que les apparitions insolites de Juliette Gréco (que Melville, sauf erreur, a le premier employée au cinéma dans un rôle important). *Quand tu liras cette lettre,* injustement décrié, gagnerait à être revu, abstraction faite encore une fois d'une histoire dont Melville n'est en aucun cas responsable et qui lui a été imposée.

RETROSPECTIVE

Avant de parler à loisir de *Deux hommes dans Manhattan,* un coup d'œil rétrospectif me paraît indispensable.

Le Silence de la mer, jugé en fonction de l'univers proprement melvillien, est, je l'accorde, un peu en marge. Melville entendait, avant d'aborder les sujets qui lui tenaient à cœur, payer ce magnifique tribut à la résistance. Sa caméra servait avec humilité et efficacité les propos de Vercors. Quand on sait les conditions dans lesquelles Melville et son chef opérateur Henri Decae ont travaillé (Decae n'avait même pas de cellule photo-électrique), on ne peut qu'être médusé de leur réussite. La manière surtout dont Nicole Stéphane et Howard Vernon ont été dirigés est confondante. Ils devaient tout exprimer par les gestes et le regard, et nous savons tout en les regardant!

Inutile de dire que j'attendais impatiemment la suite. Elle vint quelques années plus tard avec *Les Enfants terribles.* Ce film est un cas unique dans l'histoire du cinéma. C'est l'adaptation parfaitement réussie d'un récit dont l'adaptation (à la différence de celui de Vercors) semblait a priori vouée à l'échec. D'où vient ce miracle ? Quand on sait le péril qu'il y a à transposer des œuvres d'une incomparable valeur littéraire au cinéma, on peut à bon droit se demander si tout n'est pas possible. Le cinéaste a à lutter par l'image contre les prestiges de la langue. Le texte de Cocteau est d'une sim-



Nicole Stéphane et Howard Vernon dans *Le Silence de la mer.*



Nicole Stéphane dans *Les Enfants terribles.*

plicité et d'une richesse exceptionnelles. Il agit à la façon d'un charme qui vous magnétise, vous fait complice d'un univers fermé sur soi, minuscule et merveilleux, celui d'une chambre, toujours menacé par des intrus dont la bonne volonté, la gentillesse même, sont attentatoires. C'est un univers du secret, du mot de passe, des « mots de la tribu », comme aurait dit Mallarmé, ces mots qui tissent un réseau protecteur autour de deux enfants qui vivent calfeutrés, terrés, entourés d'objets bénéfiques et maléfiques dont ils sont les complices.

Comment Melville s'est-il tiré de ces difficultés? Par l'usage alterné de la musique et du commentaire. Il a eu au moins deux idées de génie : 1°) d'utiliser comme fond musical le Concerto grosso à quatre pianos de Vivaldi-Bach; 2°) de faire appel à l'extraordinaire voix de Cocteau pour commenter l'action.

Le contrepoint musical est sublime, car il révèle le sens tragique du livre. Il s'agit en effet d'une tragédie en forme de récit (et non d'un roman, lequel obéirait à des exigences tout à fait différentes). Le récit (de structure linéaire et régi par l'imparfait de l'indicatif) est relativement docile à la transposition cinématographique. Le roman au contraire est, par nature, anarchique et protéiforme et sa durée hétérogène (la temporalité romanesque se dilate et se contracte au gré de la narration) se soumet malaisément aux rigueurs d'un scénario. Ce n'est pas à dire que tout danger de dispersion puisse être évité, surtout lorsqu'il s'agit d'un récit de Cocteau. Mais, précisément, Melville a évité le danger par le double emploi du commentaire et de la musique, cette dernière explicitant et développant le texte du récitant. La musique a ici, au plein sens du terme, un rôle fonctionnel et non décoratif. Elle est l'un des personnages principaux du film, la manifestation omni-présente du Destin. Quant au commentaire de Cocteau, de quel charme et de quelle émotion n'est-il pas porteur! Imagine-t-on « Un Joueur » commenté oralement par Dostoïevsky, « Mademoiselle Irnois » par le comte de Gobineau ou « Le Vase étrusque » par Mérimée? Ne serait-ce qu'à cause de cela, Melville a droit à toute notre gratitude.



Isabelle Corey dans *Bob le flambeur.*

Je n'aurai garde d'omettre les décors dont le rôle est irremplaçable. Les objets participent à l'action, tout autant que les acteurs. Ils ne sont pas là pour faire joli, mais pour nous faire mieux pénétrer dans les arcanes du récit. Ils contribuent, non seulement, à créer ce climat d'étrangeté indispensable à l'univers dans lequel se meuvent Elisabeth et Paul, mais à définir avec précision le sens du drame dont nous sommes les témoins. Melville avait pensé un instant situer l'action en 1925-30, et probablement cela eût été mieux encore, mais les choses étant ce qu'elles sont, il s'est à merveille tiré des problèmes que soulevait la modernisation du livre de Cocteau.

Les Enfants terribles sont mieux et plus qu'une adaptation. C'est une œuvre nouvelle dont le crédit doit être porté au seul Melville, et je proteste ici de toutes mes forces contre la fable tenace qui veut que seul Cocteau soit l'auteur de ce film. A qui s'obstinerait à le penser, il me suffit de répondre que les films ultérieurs de Cocteau apportent un démenti formel à une telle allégation.

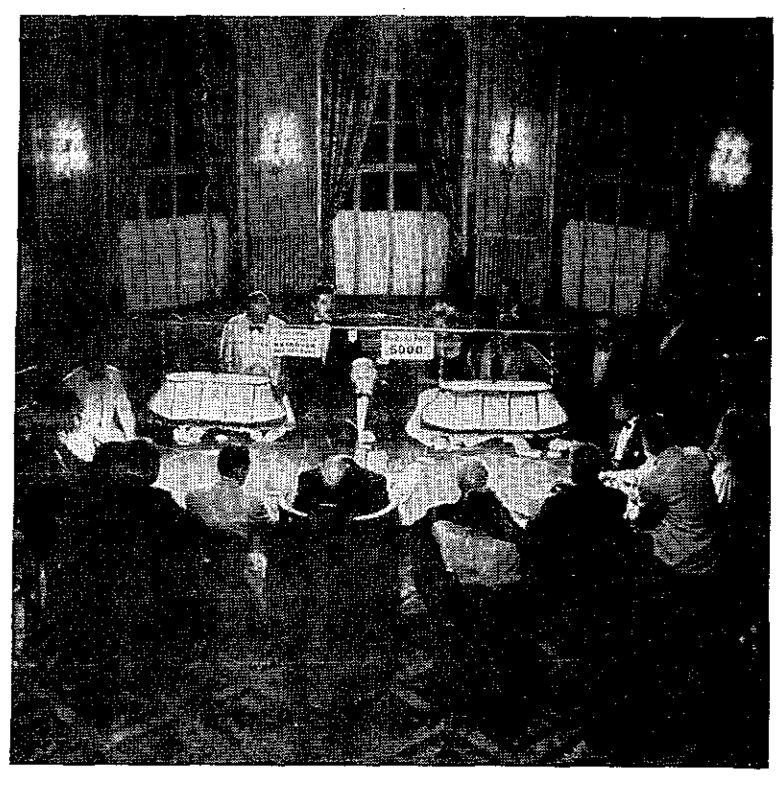
LES PLAISIRS DU NOCTAMBULE

Mon dessein primitif était de faire un compte rendu de *Deux hommes dans Manhattan.* Mais je me suis bien vite rendu à une évidence : c'est qu'il n'est pas possible de comprendre ce film si on n'évoque pas le monde si particulier de Melville. En fait *Deux hommes dans Manhattan* ne se comprend qu'en fonction de *Bob le flambeur* et je suis surpris que les amateurs de *Bob* puissent être en même temps les détracteurs de *Deux hommes dans Manhattan.* Si d'un film à l'autre le sujet diffère, le climat est le même. Plus exactement : le point de vue de Melville sur les hommes et sur les choses reste le même. Ce point de vue est celui d'un noctambule, de l'amateur de villes (on est ama-

teur de villes comme on est amateur de femmes pour les mêmes raisons), et les deux scénarios nous permettent effectivement de découvrir des villes qui, nous pensions à tort, nous étaient familières.

Il n'y a guère que Melville à ma connaissance qui ait rendu le charme de la place Pigalle la nuit, ou de Time square. L'irremplaçable séduction qu'exerce sur nous une rue déserte à l'aube, il faut être un couche-tard chevronné pour l'éprouver. Et quand ce couche-tard est, par-dessus le marché, un cinéaste d'instinct, cela donne de bien belles images.

Mais le charme de *Bob* comme de *Deux hommes dans Manhattan* ne provient pas seulement de la manière dont Melville (cinéaste urbain par excellence) nous promène dans les rues, mais, plus encore, de son attitude à l'égard de ses personnages. Il a pour eux une secrète tendresse. Aucun d'entre eux ne postule de prix de vertu. Il leur arrive souvent d'être des truands patentés, de francs coquins, mais ils conservent une sorte de noblesse, de pudeur, qui les fait se tirer avec élégance des situations les plus scabreuses. Bob, vu de cette manière, me paraît touchant. Sans aucun doute, il n'a rien d'un brigand séduit sur le tard par les vertus bourgeoises. Il ne rêve pas de la suspension et du pot-au-feu. Il conserve l'élégance de la pègre, et sa noblesse provient précisément d'une sorte de fidélité à l'égard des valeurs qui s'expriment dans cette société secrète qu'est le milieu, en marge et en opposition à la société bourgeoise. Dans le milieu ce sont les



Bob le flambeur.

« casseurs » qui incarnent le plus rigoureusement cette attitude et, de ce fait, ils constituent une aristocratie très jalouse de ses prérogatives. Les « marlous », les « jules » ou encore « les macs » représentent au contraire la racaille, celle qui fournit à la police la majorité de ses indicateurs et qui est le plus susceptible de trahir le moment venu. Les rapports marlous et casseurs, Melville les indique avec justesse : il voit ce monde de l'intérieur, ce qui veut dire qu'il ne recherche pas l'exotisme pour l'exotisme. Il n'est pas amateur de pittoresque et, si le pittoresque se manifeste, c'est avec discrétion et comme involontairement.

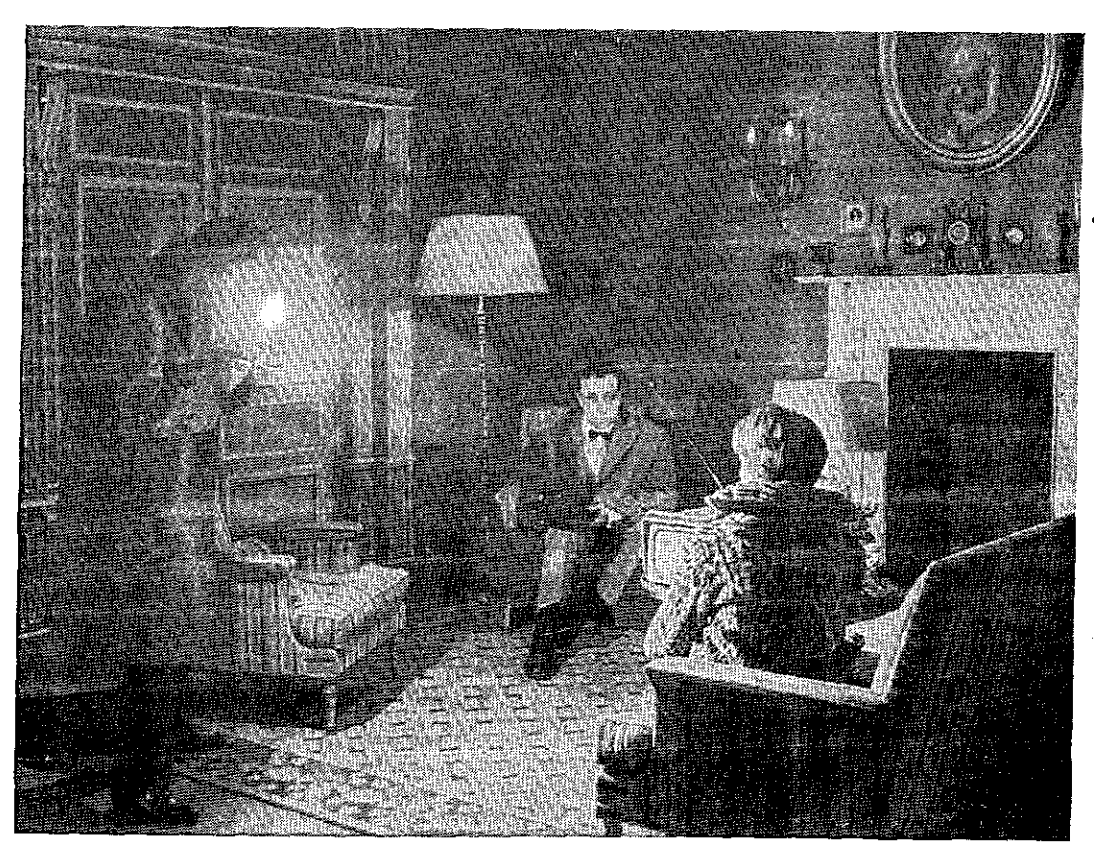
MANHATTAN REVISITE

Qu'on me pardonne de revenir sur ce film dont Claude Chabrol avait, ici même, donné un excellent compte rendu. S'il me paraît trancher sur l'énorme (et bien médiocre) production des films sur le milieu c'est qu'il n'a aucune prétention au réalisme. Il ne vise nullement à être spectaculaire, d'où une honnêteté dans la narration, un refus de l'effet, une précision du détail qui m'enchantent. Mais le jeu dans tout cela ? Il est un prétexte. Bob est certes un « flambeur », mais à travers le jeu il poursuit un rêve, il est, comme les vrais joueurs, hanté par l'absolu. Il attend les « quinze coups à la porte », comme d'autres attendent le Messie. Il vit pour cet instant parfait où, inexorablement, il abattra « neuf » à chaque fois, mais l'ironie veut que cet instant parfait se réalise au moment où il est dans un « coup » qui exigerait toute sa vigilance. Ce n'est donc pas le jeu, mais la vie (ou du moins une manière de vivre dans certaines circonstances) qui est le sujet véritable du film. C'est une manière, par exemple, de comprendre l'amitié ou les femmes. Melville a la nostalgie de l'amitié vraie. Ses deux derniers films sont un hommage vibrant à ce sentiment qui n'a rien à voir avec le « copinage » ou la « camaraderie ». L'amitié est un sentiment fort qui ignore les différences d'âge, les situations acquises, ou les différences sociales. Un sentiment qui implique qu'on puisse se compromettre (se mouiller) et qui, en tout cas, n'exclut pas les reproches véhéments, quand l'ami ne se comporte pas correctement. C'est pour Melville l'unique domaine où tout ce que l'homme a de pur et d'authentique peut se manifester. Il faut comprendre *Deux hommes dans Manhattan* et *Bob* comme des essais sur l'amitié.

Il faut les comprendre aussi comme des prétextes à parler des femmes. Melville est l'un des très rares metteurs en scènes à aimer les femmes. Il ne tombe pas dans la misogynie facile de certains réalisateurs, à cause précisément de sa lucidité. Il prend, comme Sacha Guitry, les femmes telles qu'elles sont. Il accepte comme une donnée de fait leur perversité naturelle, leur aptitude innée au mensonge et, étant sans illusion, peut les aimer à loisir. Il ne s'agit donc pas d'une admiration purement plastique (encore que Melville sache vanter avec discrétion le corps de ses héroïnes), il s'agit d'une complicité faite de tendresse. Le personnage d'Isabelle Corey me paraît, de ce point de vue, révélateur. Melville nous découvre une jeune personne de bonne bourgeoisie dont les virtualités perverses ne lui échappent pas. Il la révèle à elle-même, met en pleine lumière son mélange d'innocence et de perversité, sait capter un regard trouble et clair à la fois. Le talent d'un metteur en scène réside en partie dans son sens de la métamorphose. Félicitons donc Melville d'avoir rendu une jeune fille à sa véritable nature. L'érotisme, qui est souvent prétexte à des évocations graveleuses, trouve ici sa véritable destination cinématographique, car il montre précisément comment cette jeune fille prédisposée (je dirai presque prédestinée) à la perversité y accède. Il est moins intéressant de montrer quelqu'un qui est déjà pervers que quelqu'un qui le devient. Et ceci dans *Bob* n'est jamais dit (il s'agit en apparence d'une simple idylle), mais montré à chaque instant. La galerie de filles dans *Deux hommes dans Manhattan* est étonnante. Melville évoque chacune des filles dans des attitudes significatives, des poses et des gestes révélateurs. Il nous donne la permission de rêver sur chacune d'elles (qu'était Gloria avant de devenir call-girl ? qu'est véritablement la fille de Favre-Berthier ?).

Parler d'amitié, des femmes, voilà de quoi me combler et je m'accommode très bien de la trame très ténue du scénario de *Manhattan*. On peut raconter un simple fait-divers et être très passionnant. Et c'est peut-être l'une des vocations du cinéma d'être capable de ne pas raconter une histoire avec des rebondissements de situation pour ne s'occuper que des à-côtés. Point n'est besoin d'intrigue quand on sait parler à loisir des sujets qui vous intéressent ; on est libre d'ouvrir des parenthèses imprévues et de s'abandonner à des digressions fructueuses. Et si, de surcroît, on est un cinglé de cinéma et un excellent metteur en scène, le régal est complet. J'aime particulièrement la mise en scène de *Deux hommes dans Manhattan* qui se refuse aux facilités des mouvements d'appareil (ce lieu commun du cinéma d'aujourd'hui). Juste deux travellings ! Une élégante discrétion, servie par une photo « américaine » due à Nicolas Hayer qui a magistralement suivi les indications de Melville, ajoute à notre plaisir. Qu'on ne se plaigne pas de la maigreur du plat qu'on nous sert. *Manhattan* est très riche. Il nous fait sentir ce qu'est New York cette ville monstrueuse et splendide (le paradis des amateurs de villes), il nous promène dans des endroits que l'on néglige le plus souvent.

J'aime qu'un noctambule impénitent nous fasse partager son plaisir de la découverte. Il existe en effet pour le noctambule des endroits de prédilection dont le charme est indiscernable pour qui n'a pas la tentation des plaisirs nocturnes. Les rêveries d'un promeneur



Pierre Grasset, Jean-Pierre Melville et Christiane Eudes dans *Deux hommes dans Manhattan.*

solitaire peuvent n'être pas champêtres. Les coulisses d'un music-hall ou d'une boîte de nuit, un bar désert sur le coup des six heures peuvent avoir un charme aussi authentique qu'un bocage ou un val. Rendons grâces à Melville de nous restituer la saveur indéfinissable d'une nuit d'hiver dans une ville biblique que des promeneurs, à la poursuite d'un mystère parfaitement déchiffrable, se paient le luxe d'apprécier. Nos contemporains ne savent plus ce qu'est la flânerie. Ils se gaussent des longues randonnées en automobile et *ils réclament une histoire*. Deux Français dans Manhattan n'ont pas besoin de se souvenir des films américains pour savoir ce qu'est New York. Melville met au service de sa passion une inégalable fraîcheur d'inspiration. Nulle mauvaise conscience et nulle provocation dans sa discrète apologie des plaisirs cachés qu'une ville cosmopolite propose à ses visiteurs. Il sait en extraire la poésie occulte et transformer ce plomb en or. Un metteur en scène réaliste aurait avidement mis en évidence le sordide et l'ignoble de ces lieux de plaisir. Mais J. P. Melville n'est pas un moraliste, moins encore un moraliste chrétien. Il sait faire son miel du *New York by night* qui, avec lui, resplendit de tous ses feux. Ce n'est pas un touriste en mal d'attractions équivoques : il est comme Baudelaire attentif aux prestiges indéfiniment renouvelés des nuits aveuglantes de lumière d'une métropole immense.

Et si on me dit : « *Deux hommes dans Manhattan* ce n'est pas du cinéma », je réponds : « Non ce n'est pas du cinéma, c'est de la poésie. »

Jean DOMARCHI.



Jean-Pierre Melville et Pierre Grasset dans *Deux hommes dans Manhattan*.

ENTRETIEN AVEC ALFRED HITCHCOCK

par Jean Domarchi
et Jean Douchet

De passage à Paris, à l'occasion de la sortie de North By Northwest, *Alfred Hitchcock a bien voulu nous accorder un long entretien. Evitant de revenir sur les points précédemment abordés par Claude Chabrol et François Truffaut* (1), *nous lui avons demandé, cette fois-ci, de répondre à certaines critiques et de nous livrer quelques-uns de ses secrets de fabrication.*

Une faute énorme.

— *Lequel de vos deux derniers films préférez-vous ?*

— *Vertigo* et *North By Northwest* sont des films très différents, qui n'ont pas du tout été réalisés dans le même esprit. *Vertigo,* c'est une féerie psychologique, presque de la nécrophilie. Le héros veut faire l'amour avec une morte. Mais *North By Northwest,* c'est un film d'aventures qui est traité avec une certaine légèreté d'esprit. *Vertigo* est beaucoup plus important pour moi que *North By Northwest,* qui est un divertissement très amusant.

— *Votre film apparaît comme une suite de scènes brillantes qui n'ont pas toujours de relation précise avec le sujet. Ainsi, lorsque Cary Grant entre par la fenêtre...*

— Oui, il n'y a pas de relation avec le sujet. C'est une plaisanterie. C'est parce que, quand quelqu'un entre dans une pièce par la porte, ce n'est pas suffisant pour donner à la scène son mouvement propre. Il faut toujours qu'il y ait quelque chose qui la remplisse vraiment.

— North By Northwest *reprend les thèmes de la plupart de vos films. Celui de* The Wrong Man, *par exemple, l'innocent que l'on accuse injustement.*

— Ne croyez pas que je rabâche sans cesse. Les peintres peignent toujours la même fleur. Ils commencent par la peindre lorsqu'ils n'ont aucune expérience, et ensuite ils

(1) Cahiers du Cinéma, n° 44.

la peignent en profitant de toute l'expérience qu'ils ont acquise. Il y a une très grande différence. *Oui, le thème est celui de The Wrong Man :* l'homme innocent. Si je me sers de ce thème, c'est parce qu'il me permet de résoudre une part importante de mon travail artistique et technique. Je crois dur comme fer à l'art cinématographique, moi. Je ne crois pas aux dialogues. Je fais du suspense et j'essaie de jouer avec les spectateurs comme le chat avec la souris. Donc, pour que les spectateurs ressentent l'anxiété, le suspense, etc..., vous devez avoir sur l'écran un héros auquel ils puissent s'identifier. Je crois qu'il est vain de vouloir leur faire ressentir les sentiments d'un gangster. C'est impossible, car ils ne connaissent pas ce genre d'individu. Mais l'homme de la rue, l'homme ordinaire, ils le comprennent. C'est comme s'ils faisaient partie intégrante des aventures racontées par le film.

— *Dans* North By Northwest, *vous semblez avoir voulu refaire* Saboteur. *Pourquoi ?*

— Parce que je n'étais pas satisfait de *Saboteur*. Les héros n'étaient pas intéressants. Les acteurs n'étaient pas bons. Et puis, ce n'était pas un vrai film. Il y avait beaucoup de mauvaises choses, beaucoup d'énormes fautes dans la scène de la Statue de la Liberté par exemple...

— *Oui !*

— Eh bien ! dites-moi quelles sont ces erreurs.

— *La scène était invraisemblable.*

— Non, ce n'est pas cela du tout. Le méchant était en danger, non le héros. Ça c'est important pour le spectateur. Si c'est bon, il s'en va content. Sinon, il sent que ce n'est pas bon, sans savoir pourquoi.

L'art avant la démocratie.

— *Avez-vous choisi le Mont Rushmore et la Statue de la Liberté pour la signification morale qu'y attache le spectateur américain ou en tant que décors dramatiques ?*

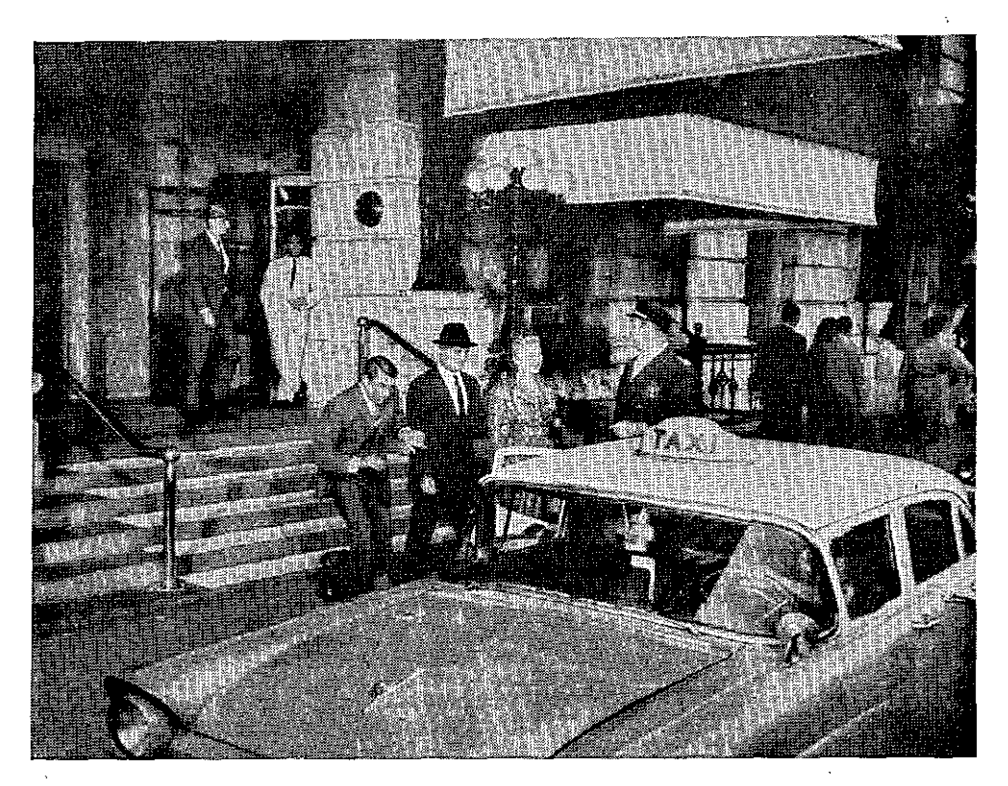
— En tant que décors dramatiques. Pour moi, l'art passe avant la démocratie. Dans le cas du Mont Rushmore, j'ai dû faire un compromis avec les autorités. Ils voulaient qu'il n'y ait aucun coup de feu, aucune scène de violence sur le monument ou avec le monument dans le champ. J'ai dit « *très bien* » et j'ai respecté notre arrangement. J'ai montré les héros sur les rochers *à côté* du monument. Vous avez pu le remarquer, il n'y a aucune scène de violence *sur* le monument. J'ai tenu ma promesse. Mais ensuite, les autorités ont décidé de faire supprimer du générique la mention qui les concernait. Voilà ce qu'ils disent : « *Même si rien n'a été tourné sur le monument, le public, lui, pensera que ça a été tourné sur le monument.* » Je crois que la raison de leur mécontentement, c'est qu'au cours du film, un de leurs gardes-forestiers assomme Cary Grant. Et la scène leur a déplu.

— *Il semble que votre film où, pendant deux heures, l'action physique permet d'exprimer certains sentiments, souffre à la fin de cette séparation. La photo et la couleur de cette scène ne sont pas aussi belles que celles des autres scènes.*

— C'est à cause des obligations que j'ai eues à respecter. La scène, telle qu'elle est, est la meilleure que nous pouvions obtenir dans ces conditions. Elle a été très difficile à faire. Il fallait qu'on puisse voir distinctement toutes les petites figures qui se trouvaient dans l'image. Et nous avons eu beaucoup de difficulté pour obtenir un certain équilibre de couleurs.

Il faut que ça tourne rond.

— *Ce site du Mont Rushmore vous a-t-il fourni l'idée première de l'œuvre ? Ou bien est-ce l'idée d'un film-poursuite qui vous est venue d'abord ?*



Si Alfred rate son bus, Cary, lui, fait rater le taxi aux autres.

— Cela fait vingt-cinq ans que je m'intéresse à ce problème de la poursuite cinématographique. A cette époque, j'ai compris que le film-poursuite était très bon sur le plan cinéma, non seulement parce que cela permettait beaucoup de mouvement, mais surtout parce que le principe ordonnait de nombreux changements de décors naturels. Je ne sais pourquoi, c'est comme ça ; mais, de même qu'un film, en préparation, dans la caméra, ou dans la cabine du projectionniste, doit tourner rond, de même je pense que l'histoire doit tourner rond, elle aussi. C'est une association d'idées assez folle, peut-être bien. En fait, quand j'ai affaire à une histoire de poursuite, la première chose que je me dis, c'est : « *Dans quelle direction allons-nous ?* »

Exemple : en 1936, j'ai adapté « Ashenden » de Somerset Maugham. Maugham, vous connaissez ? Il était espion à Genève pendant la première guerre mondiale. Il écrivit « Ashenden » et le situa en Suisse. Je me dis : puisque ça se passe en Suisse, voyons un peu ce qu'ils ont en Suisse. Ça serait intéressant à montrer. Ils ont le chocolat au lait, ils ont les lacs, ils ont les Alpes, ils ont leurs danses, certaines danses suisses tout à fait spéciales. Je crois que c'est une obligation dans un film, lorsque vous le faites se dérouler dans un décor bien particulier, de vous en servir d'une façon dramatique. C'est-à-dire, lorsqu'il y a mouvement, il faut se demander qu'est-ce qui, dans ce décor particulier, va dans le sens de ce mouvement. S'il y a des scènes de mouvement dans un site précis, il ne faudra pas montrer ce site simplement pour faire de la belle photo, il faudra s'en servir d'une façon dramatique.

Exemple, dans ce film, *Secret Agent*, le spectateur sait qu'un homme a l'intention de tuer un autre homme. Sur un champ de bataille, on tue des gens, mais on ne sait pas qui

on tue. Si l'on vous dit : « *Vous, vous allez le tuer, lui, ce type-là* », c'est contre la loi de la guerre. Dans mon film, où se déroule cette scène très importante ? En Suisse. Le héros, John Gielgud, à qui se pose ce cas de conscience, monte sur la montagne en compagnie de l'homme de main, Peter Lorre, et de celui qui doit être tué, Percy Marmon. A un certain moment, Gielgud prend peur. Il ne veut plus monter. Il reste à l'observatoire et regarde à travers le télescope les deux autres qui continuent à monter. Ainsi je me sers du décor des Alpes de façon dramatique. Dans son télescope, il voit très bien les deux hommes, qui sont déjà très loin. Il leur crie : « *Prenez garde !* » Ça ne sert à rien bien sûr, puisque, s'ils sont près dans le télescope, ils ne sont pas près dans la réalité et ne peuvent l'entendre.

De même, dans *North By Northwest*, il y a usage dramatique d'un décor particulier les deux fois où Cary Grant réussit à prendre la fuite. D'abord, lorsqu'à Chicago, il échappe à la police, habillé en porteur en *red-cap*. Les porteurs en *red-cap* sont une des particularités de Chicago. Ensuite, lorsque dans la scène de la vente aux enchères, il réussit à échapper à Mason. Il fait tout un foin pour faire venir la police. Il se sert donc du décor de la vente aux enchères. Ce genre de scène est très difficile à trouver. C'est deux fois plus difficile qu'une histoire ordinaire, c'est très différent. On peut dire tout le temps : « *Je veux avoir des choses comme-ci, comme-ça.* » Le scénariste vous répond : « *Pas possible.* » Alors, moi, je lui dit : « *Il faut que cela soit dans le film.* »

Ce thème de la poursuite me donne l'occasion de développer des idées originales, mais je dois m'imposer des règles de construction très strictes.



Cary Grant et Eva-Marie Saint. Entre eux, l'on peut distinguer au microscope la troisième clé d'Hitchcock.



Le parfait ménage à trois.

Pas une tranche de vie, une tranche de gâteau.

— *Le générique et le premier plan de vos films ont toujours une très grande importance. Ainsi dans* North By Northwest...

— Les dessins forment une véritable architecture. J'ai d'abord tourné les plans à New York, et ceux-ci ont inspiré le générique de Saul Bass. Il a fait les dessins qui s'accordaient exactement avec l'image. Quant au premier plan de mes films, il est important pour moi. La plupart du temps, il sert à mettre dans l'ambiance. Je ne sais pas toutefois s'il est bon d'avoir un plan très important au début. Car souvent au cinéma, les gens bavardent encore à la fin de la première bobine. Ils s'asseoient ou finissent leurs cacahouètes. Il est bon, si possible de surprendre le spectateur. Il faut lutter à notre manière contre les bavardages et les gens qui mettent cinq minutes à s'asseoir. C'est pourquoi, après le générique, je mets quelquefois des plans très dramatiques. Ainsi dans *Vertigo.* Mais remarquez que beaucoup de bons films ont des génériques très ordinaires. Souvent, une fois le film fini, le public a complètement oublié le début.

— *Dans* North By Northwest *Cary Grant doit lutter sans cesse contre le monde extérieur et les objets qui l'entourent et contrarient son désir.*

— Pour moi, cette opposition entre les personnages et les choses est absolument fondamentale, elle reflète les problèmes de l'homme ordinaire pris dans des situations extraordinaires. Le conflit est la base de tout drame. C'est pourquoi l'humour est si important.

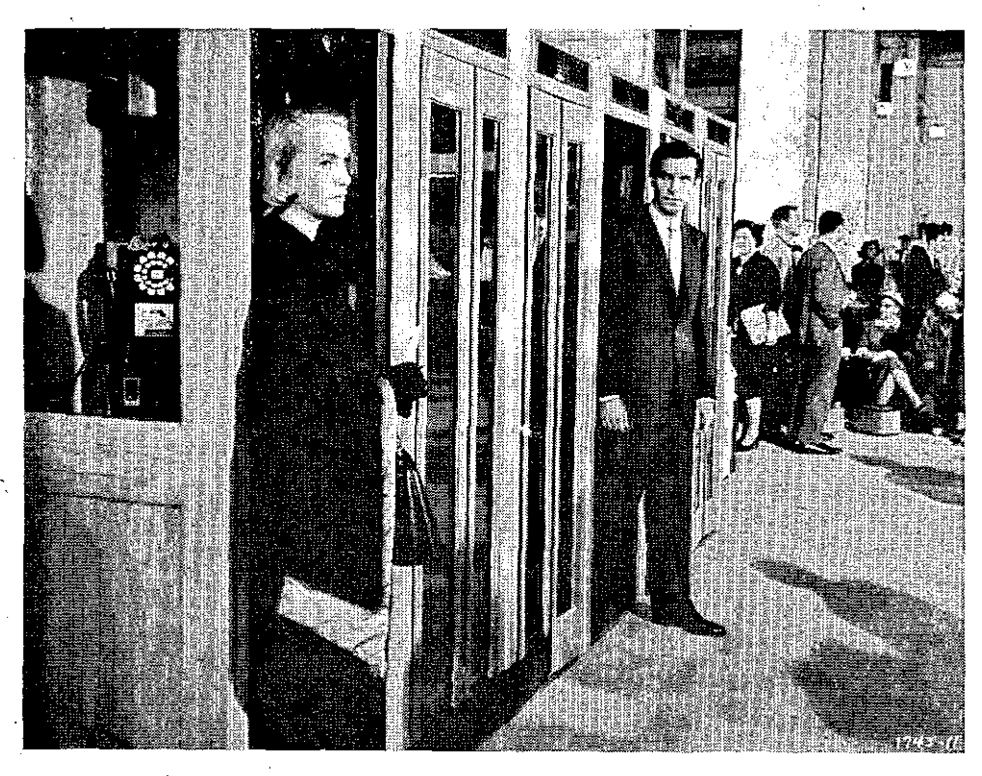
L'humour, c'est la disparition de la dignité, c'est la disparition de ce qui est normal, c'est donc l'anormal. Les spectateurs qui vont au cinéma mènent une vie normale. Ils vont voir des choses extraordinaires, des cauchemars. Pour moi, le cinéma, ce n'est pas une tranche de vie, mais une tranche de gâteau.

L'essentiel pour que le spectateur puisse apprécier l'anormal à sa pleine valeur est que cet anormal soit montré avec le réalisme le plus complet. Parce que le spectateur sait toujours si quelque chose est vrai ou n'est pas vrai. Si le spectateur se pose des questions au sujet de quelques détails inexacts, il y réfléchit et s'en inquiète. Et moi, alors, je ne peux plus faire de suspense. C'est très, très important, d'obtenir un vrai suspense. Il faut que dans l'esprit du spectateur, il ne reste absolument plus rien, sauf le suspense.

Rien au monde n'est plus terne que la logique.

— Mais, M. Hitchcock, vous dites accorder beaucoup d'importance à l'exactitude des détails. Or, vos films apparaissent souvent illogiques. Au début de North By Northwest, *on ne croit pas à l'aventure qui arrive à Cary Grant. Que font ses amis pendant ce temps ?*

— Mais vous oubliez qu'il ne disparaît de la circulation que deux ou trois heures. C'est le facteur temps qui joue ici. Il vous est bien arrivé de rentrer en retard le soir, hein ?



« Au cinéma, il n'y a que deux dimensions : l'horizontale et la verticale. »



Invraisemblance chez Hitchcock ? Si Cary Grant se rase la joue gauche, James Thornhill se rase la joue droite.

Eh bien ! votre famille ne s'inquiétait pas pour autant. On m'a aussi demandé comment, dans la première scène de *Vertigo,* Stewart descendait de son toit. Voilà la réponse : il est descendu par l'échelle de fer du building. Je n'ai pas filmé cette scène, parce que ç'aurait été très ennuyeux.

La confession d'un Mormon.

— *Dans* North By Northwest *et* Strangers On a Train, *comment les mains du héros peuvent-elles supporter la pression du pied qui les écrase ?*

— Je vais vous montrer. Mettez-vous là. Posez vos mains. Moi, je vais poser mon pied. Mais attention, je pèse cent kilos.

Quand j'ai à résoudre ce genre de questions, je fais appel à une vieille maxime à moi : rien au monde n'est plus terne que la logique. Ma logique est une logique de Mormon. Les Mormons, vous connaissez ? Lorsque les enfants posent des questions difficiles, on leur répond : « *Va te faire foutre* ».

Il y a quelque chose de plus important que la logique, c'est l'imagination. Et si l'on pense d'abord à la logique, on ne peut plus rien imaginer. Souvent, en travaillant avec mon

scénariste, je lui donne une idée. Il répond « *Ah ! Pas possible !* » Mais l'idée est bonne, bien que la logique ne soit pas bonne. La logique, on la flanque par la fenêtre !

— *Puisque la logique vous semble moins importante que l'imagination, ceux de vos films fondés sur la logique sont donc moins importants pour vous ?*

— Oui, moins importants, *The Wrong Man* en particulier. Tout dans *The Wrong Man* est vrai. C'est le même juge que dans l'histoire réelle. Nous avons tourné dans la même prison, dans la vraie prison. Mais la construction du film ne me plaît pas. La première partie met l'homme en vedette, la seconde la femme. Vous laissez tomber l'homme et après vous dites : « *Voici la femme* ». Pour moi, ce n'était pas bon, c'était une erreur. Le *Wrong Man, c'est moi.* Je n'ai pas pu changer de film, puisqu'il était entièrement fondé sur la réalité. Ce fut un échec.

— *Quelle est alors la logique profonde de vos films ?*

— Faire souffrir le spectateur.

Je ne la connais pas, cette dame.

— *Excusez-moi de revenir à ce que nous disions tout à l'heure. Pourquoi, dans* North By Northwest, *Mason commence-t-il par fermer les rideaux dans la première scène où il rencontre Grant ?*

— Il se dit qu'il se peut qu'il ait à recourir à la violence. Comme ce n'est pas sa maison, il doit faire attention.

— *Dans cette scène, la fausse épouse de Mason vient chercher son mari pour recevoir des invités. Elle ne peut chercher à dissimuler quoi que ce soit à leurs yeux, puisqu'ils n'existent pas, du moins semble-t-il.*

— Je n'en sais rien. Je ne connais pas la dame en question, je n'ai jamais eu l'occasion de la rencontrer. Je ne sais pas pourquoi elle est venue là, pourquoi elle a dit çà. Je ne la connais pas. Derrière un mystère, il y a toujours une explication. Mais çà, c'est le sujet de mon prochain film.

D'ailleurs il y aurait un film très intéressant à faire, qui serait l'envers de *Vertigo,* bien plus intéressant qu'un film policier.

Le meurtrier commence par chercher une fille qui ressemble à sa femme. Puis il dit à sa femme : « *Il y a une église qui a besoin d'un toit neuf. Toi qui as bon cœur, je voudrais que tu ailles trouver le curé et que tu lui donnes un peu d'argent.* » Il y a toujours l'autre face du mystère. J'aurais pu montrer les invités qui dînaient. Mais pour tout montrer, j'aurais dû faire un film de huit heures.

— *Dans vos films, il y a opposition entre l'ombre et la lumière. Avez-vous été influencé par l'expérience expressionniste ou par l'œuvre de Fritz Lang ?*

— Il n'y a rien de symbolique dans *North By Northwest.* Ah si ! Un. Le dernier plan. Le train qui entre dans le tunnel après la scène d'amour entre Grant et Eva-Marie Saint. C'est un symbole phallique. Mais il ne faut le dire à personne.

Je suis O.

— *Pourtant, dans* Vertigo, *une ombre devient religieuse.*

— C'est par pure raison dramatique. Kim Novak n'est pas dans son état normal. Elle croit que c'est la morte qui revient, l'ombre de la morte, et juste après, elle se tue. C'est l'apparition de la mort qui la tue.

Quant à l'expressionnisme, je vous dirai que je ne subis pas d'influences. Je ne vais jamais au cinéma. En trente-cinq ans, je n'ai été qu'une fois sur un autre plateau, lorsqu'on m'a fait visiter les Studios Paramount. Je suis trop nerveux pour pouvoir rester sur un plateau.

Je ne regarde jamais dans le viseur. Je prends un crayon, et je dessine le plan suivant pour le chef-opérateur lorsqu'il y a une difficulté. Mon film est terminé avant le tournage. C'est pourquoi j'ai mis un an à écrire *North By Northwest*. Si je vais aux rushes après, c'est pour voir si les cheveux et le visage d'Eva-Marie Saint sont comme il faut. Je sais tout.

— *Quand vous imaginez une scène, quel est pour vous l'élément primordial ?*

— Son importance quant au tout. C'est un morceau du tout. Non seulement le dialogue, le jeu, mais également le but de la scène, tout doit servir, la couleur, l'atmosphère, tout. Par exemple, dans la scène de l'O.N.U., j'ai voulu rendre l'atmosphère de rien. Comme dans *L'Inconnu du Nord-Express*, la scène où l'on aperçoit la silhouette de Walker contre le monument. Ce sont là des scènes qui n'ont rien du cliché. Il faut toujours avoir des décors très forts sur le plan visuel.

— *Quelles sont les lignes qui prédominent dans la composition ?*

— L'horizontale et la verticale. Au cinéma, il n'y a que deux dimensions. La profondeur du champ ne compte pour rien. Sinon, pour l'illusion du moment. Tout est rond pour moi, c'est question de tempérament. J'ai le tempérament rond. Je suis O. D'autres sont I.



Premier acte : la supercherie.

— Chez vous, la figure la mieux ressentie semble être la spirale, le serpentin ?

— C'est pour éviter le cliché. Dans *Vertigo*, Stewart embrasse Novak juste avant qu'elle ne meure, dans l'écurie. Le cliché, ç'aurait été de faire des gros plans. C'est le traitement objectif de la scène : par son jeu, on voit qu'il embrasse. Ça n'est pas bon. C'est démodé. On doit ressentir le moment, non pas voir la scène. Aussi ai-je fait ce *mouvement tournant*. Le sentiment que la caméra semble ressentir correspond au baiser. De cette façon, je permets au spectateur de s'introduire dans la scène pour faire un ménage à trois. Je ne change jamais de plan dans une scène d'amour. Il ne faut pas qu'il y ait d'interruption, parce que dans la réalité il n'y a pas d'interruption. Tout ce que peut faire l'homme, c'est regarder les yeux de la fille. Pendant ce temps, sa main gauche est occupée ailleurs. Le plan unique permet de préserver le bon goût.

— Dans la scène d'amour du train de North By Northwest, *la caméra va de l'extérieur à l'intérieur du train et donne ainsi une impression de mouvement, de glissement.*

— Comme cela, les spectateurs n'oublient pas qu'ils sont dans un train. Le cliché, ç'aurait été de faire deux plans séparés, avec un deuxième plan où l'on voit le train passer. On aurait cru qu'ils restaient là à regarder passer le train. Et c'est beaucoup trop statique.

J'ai dû tout tourner dans un vrai train, à l'heure réelle où se déroulait l'action. Sur le convoi, on avait installé une plateforme avec la caméra.

— Vous n'employez plus le « Five Minute Take ». N'étiez-vous donc pas satisfait des résultats ?

— Dans *Under Capricorn*, cela ne convenait pas au sujet. Dans *Rope*, comme le sujet était hors de l'ordinaire, il fallait également une technique hors de l'ordinaire. Le film commence à 19 h. 30 et finit vers 21 heures. J'ai voulu que la technique rende l'écoulement du temps.

— Le décor de Rope *était un décor en longueur. Pourquoi pas un décor en angle droit ?*

— Vous n'avez pas la perspective. Il faut avoir la perspective, qui permet de découvrir d'autres pièces. Et c'est plus conforme à la réalité.

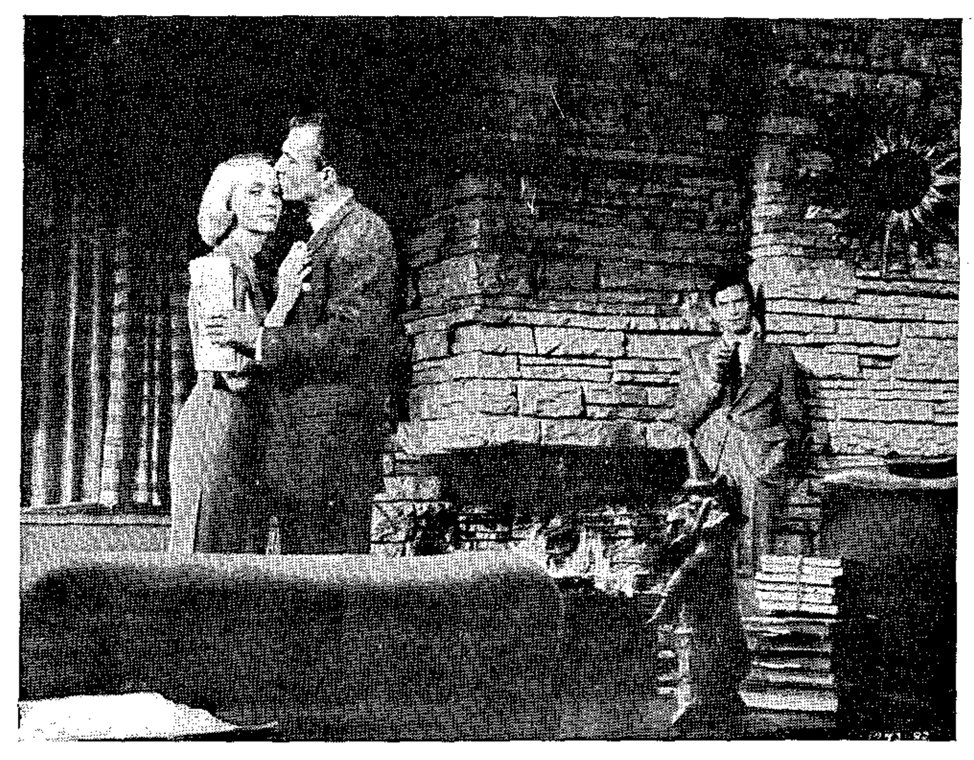
C'est le travail technique le plus réussi que j'ai fait, mais c'est aussi le plus sous-estimé. Le changement des éclairages était si bien fait que personne ne l'a remarqué. Le film commence en plein jour et s'achève dans la nuit noire. Il n'y a pas de transparence, de truquage.

Enfin l'homme créa le zoom.

— Les variations d'objectifs sont-elles utilisées à des fins dramatiques dans vos films ?

— Je me sers quelquefois du grand angulaire, qui me donne une perspective très vaste. Le raffinement technique de *Vertigo* qui obtint le plus de succès fut celui qui rendait si bien la sensation du vertige. Cela fait vingt ans que j'essaie de rendre cette sensation à l'écran. Personne n'y a jamais réussi. J'avais essayé en 39 avec *Rebecca*. Joan Fontaine commence à s'évanouir, et tout devient flou. Ce n'était pas bon, ce n'était pas çà que je voulais. J'aurais voulu rendre l'impression qu'elle avait, montrer la pièce dans laquelle elle était s'éloigner d'elle. Très loin, très loin, comme quand vous êtes saoul.

Ce qui m'intéresse surtout, c'est le changement de perspective à l'intérieur du plan. Commencer par la vision normale, finir sur la vision anormale. On a essayé, mais on n'a pas réussi encore, parce que l'image donne l'impression de bouger. Ce n'était pas possible. Lorsqu'on regarde un mur, le mur reste comme il est. Il ne peut devenir plus grand, ou plus petit. C'est là la raison de cet échec.



Deuxième acte : le retour de manivelle.

Et enfin, vint le *zoom* (1), qui a été mis au point il y a quelques mois. Vous utilisez la *dolly* (2) avec le *zoom*. Voilà comment vous pouvez obtenir votre effet. C'est très compliqué. La variation d'objectifs dans un mouvement d'appareil, grâce au *zoom,* donne des effets dramatiques exceptionnels.

Tenez, pour vous montrer combien ils sont en retard dans les studios. Cela va vous faire rire. Ils ne réfléchissent jamais dans les laboratoires. J'ai demandé au département trucages de la Paramount : « *Ça va me coûter combien, cet effet ?* » Ils m'ont répondu : « *Vingt-cinq millions.* » J'ai pensé : « *Ça ne m'est pas possible de dépenser tant. Avec une* dolly *je peux faire ça tout seul.* » Je leur ai dit : « *You, idiot !* » Il n'y a personne dans le plan, rien qu'une figurine, et je leur ai montré comment on faisait. Ça ne m'a coûté que neuf millions.

La scène de l'O.N.U., dans *North By Northwest*, a un effet très dramatique. Cary Grant a un couteau à la main, le photographe prend un cliché de lui, et ensuite, on le voit courir dans le jardin du building. On a l'impression que le monde entier est ligué contre sa minuscule silhouette.

Dans *Vertigo* aussi, la chute pendant le cauchemar faisait un effet très dramatique. Elle définissait la dépression mentale de Stewart. C'est vraiment le désir de revenir vers la mort. Il descend tout droit vers sa tombe.

(1) Objectif à foyer variable.
(2) Petite grue.

Les putains sur le pavé...

— *Vous deviez tourner* No Bail For the Judge..

— Oui. Mais c'était l'histoire de la prostitution dans les rues de Londres. Et maintenant, il faut que nous récrivions tout le scénario, parce qu'il est désormais interdit aux putains de faire le trottoir à Londres.

— *Mais vous pourriez tourner dans d'autres villes, où les prostituées abondent sur le trottoir, à Paris, à Madrid, à Moscou.*

— Oui, mais je ne pourrais plus garder le personnage du juge. Un juge anglais, vous savez, c'est unique au monde. C'est un personnage tout à fait spécial.

Une histoire pleine de charme et de sang.

— *Alors, quel sera votre prochain film ?*

— *Psycho.* P.S.Y.C.H.O.

Avec Anthony Perkins, Janet Leigh et Vera Miles. Je veux leur faire tenir à toutes deux le rôle de jeunes filles américaines moyennes, très normales, très ordinaires. C'est l'histoire d'un jeune homme qui dirige un motel. Vous savez ce que c'est qu'un motel ? Il vit avec sa vieille mère dans une vieille maison derrière le motel, bâtie dans le style gothique comme les maisons démodées de *Vertigo.* Et sa vieille mère est une maniaque du meurtre. Mais il l'aime tant qu'il la cache dans une chambre et se refuse toujours à la dénoncer à la police. C'est un film d'horreur.

— *Mais M. Hitchcock, votre conception de la vie semble très pessimiste. Dans vos films, les méchants sont toujours plus intéressants, plus fascinants que les bons.*

— C'est vrai. Le méchant est toujours beaucoup plus intéressant. C'est comme çà dans la vie. C'est la réalité, c'est la logique.

Psycho ne sera pas une superproduction, ce sera en tout cas un film très étrange. Je vais le tourner à Hollywood. Je fais construire la maison et le motel dans les vastes et vieux studios de l'Universal. Ce sera plus facile à tourner comme cela.

Ce sera un film plein de charme et de sang. Il y aura beaucoup, beaucoup de sang. Saul Bass m'aidera pour la composition de certains éclairages.

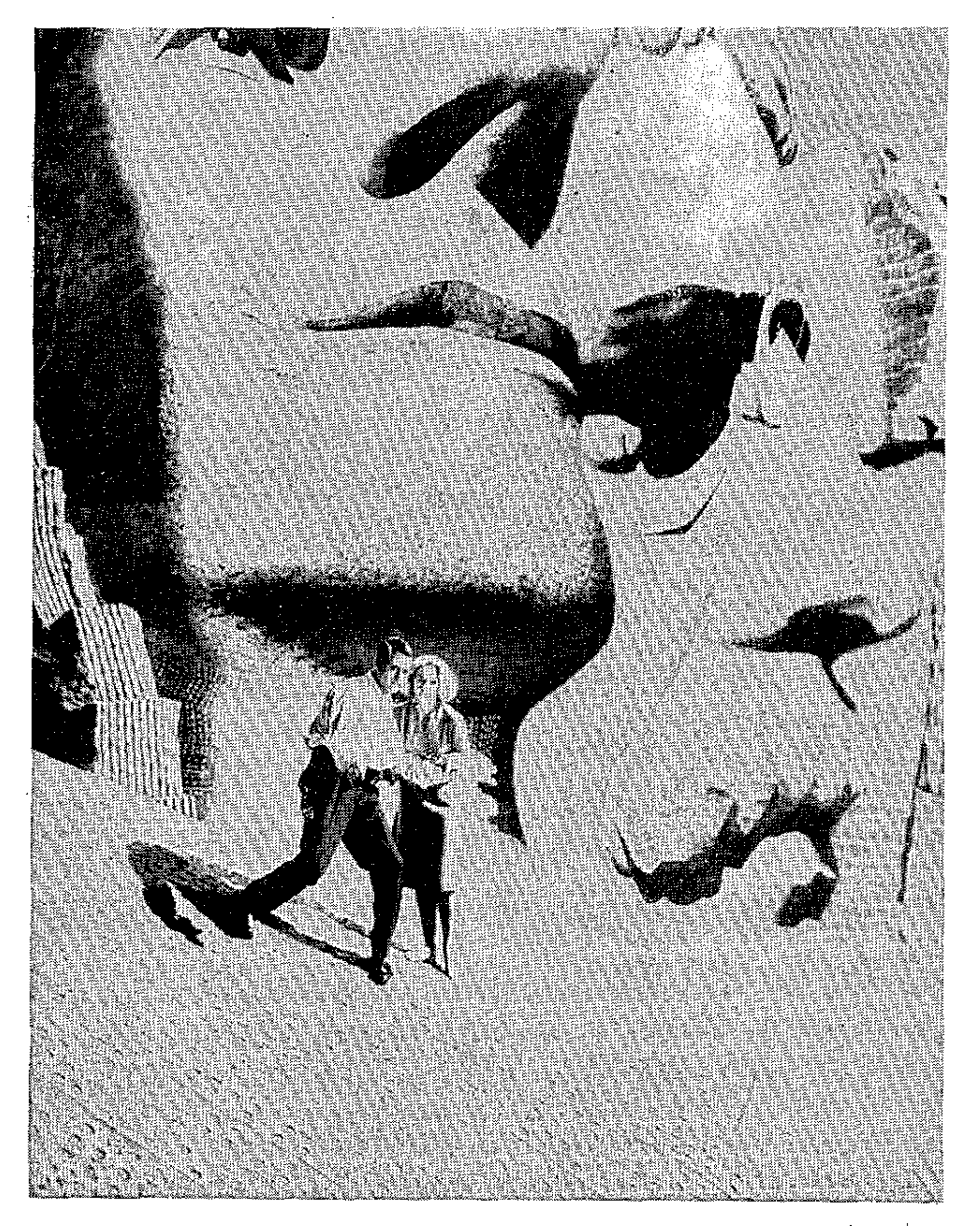
— *Bien sûr, Robert Burks sera votre chef-opérateur ?*

— Non. Ce sera Jack Russel, spécialiste de la Télévision et du noir-et-blanc. Il est très bon (1). Quand j'ai pris Burks avec moi, il n'était qu'un honnête chef-opérateur de la Warner. Mais je lui ai appris à changer sa manière, à prendre beaucoup de soin. Alors maintenant, il a une réputation à défendre, et il fait très attention. Trop : il est très lent, c'est là le gros problème.

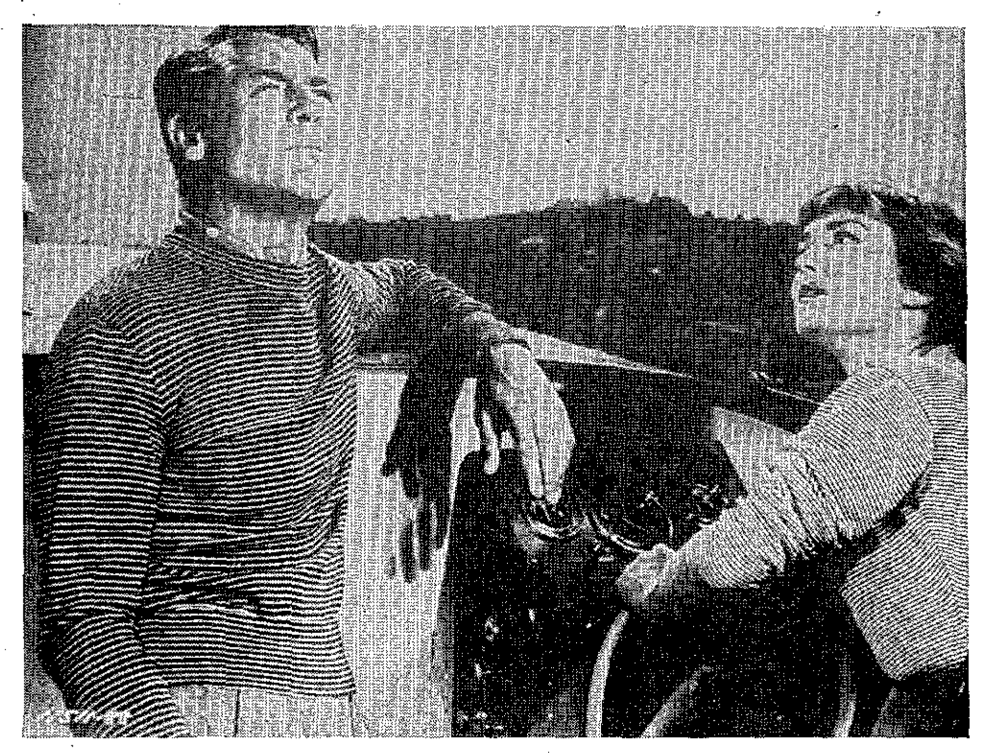
Je préfère employer un opérateur de télévision parce qu'ils savent travailler très vite là-bas. Et je veux tourner très vite : je ne veux pas faire un film cher, parce que, en toute objectivité, je ne sais pas du tout si ce sera un succès. C'est très, très en dehors du commun.

(*Propos recueillis au magnétophone par* JEAN DOMARCHI et JEAN DOUCHET.)

(1) Si bon même qu'on lui doit les mouvements d'appareil du Park Row de Fuller, qui comptent parmi les plus beaux de notre temps.



Franklin et Roosevelt sont les seuls spectateurs indifférents à l'admirable finale de *North by Northwest.*



Cary Grant et Brigitte Auber dans *To Catch a Thief.*

LA TROISIÈME CLÉ D'HITCHCOCK

II

par Jean Douchet

Toutes les explications que l'on a données de l'œuvre d'Hitchcock (transfert de culpabilité, secret, échange, aveu, etc.), ressortissent aux deux premiers ordres tels que je les ai définis dans mon article précédent (1) : le *logique* et le *psychologique*. Mais elles ne constituent qu'un premier stade. Chabrol et Rohmer, dans leur livre (2), se tiennent le plus souvent à elles. Et pourtant, dans l'analyse qu'ils y ont faite de *Strangers on a Train*, par le fait même de se référer directement au platonisme, à la figure et au nombre, ils reconnaissent qu'il faudrait appliquer à Hitchcock, les grilles nécessaires à éclaircir l'œuvre de tant de poètes ésotériques. Rien d'étonnant

(1) Cf. Cahiers du Cinéma, N° 99.
(2) **Hitchcock**, par Eric Rohmer et Claude Chabrol (Editions Universitaires).

à cela : la rencontre était obligatoire. En expliquant la mise en scène, ils révélaient nécessairement que, dans un monde où tout est signe, le plus apparent recèle le plus caché. C'est dans ce qu'Hitchcock donne à voir, dans ce que sa mise en scène a de plus évident, que se dissimule l'ordre occulte.

D'où le soin jaloux avec lequel ce cinéaste capte le monde perceptible des apparences, celui dans lequel nous vivons. Le quotidien est, en effet, la base même de toute son œuvre. Impossible d'y pénétrer sans s'y référer constamment. Aussi, Hitchcock, l'entoure-t-il de mille soins. Loin de le fabriquer artificiellement à grand coup de « salopage » (1) derrière les hauts murs d'un bordel, d'une école ou d'une clinique, à la façon d'un Clouzot, Hitchcock aime à le peindre de mille touches familières, voire souvent familiales. Pas un geste que l'on ne reconnaisse immédiatement, pas une situation qui ne soit rendue plausible, pas un lieu qui n'existe réellement. Comme tous les grands cinéastes, Hitchcock se veut d'abord documentariste. Sa caméra est un regard qu'il pose sur la réalité et, cette réalité, il la découvre triple. Le quotidien sert à la fois de référence et de base, d'où la nécessité de le saisir dans son maximum de vérité. C'est à partir de la famille de *Shadow of a Doubt*, de la vie des locataires de *Rear Window*, du train-train journalier de *The Wrong Man*, etc., et par rapport à eux que sont issus les suspenses d'Hitchcock.

Le fantastique ou le Monde du Désir.

« *Je hais le morne quotidien* », dit Charlie (Teresa Wright) à son père dans *Shadow of a Doubt*, et de se précipiter vers la poste pour télégraphier à Oncle Charlie de venir. Mais devançant son appel, Oncle Charlie (Joseph Cotten) réalise déjà son voeu. Il fonce vers elle dans le train. Transmission de pensée, dira-t-on. Soit. Mais, plus exactement, souhait à peine formulé qu'il est déjà exaucé. Le fantastique, car c'est bien lui que désire Charlie, est chez Hitchcock comme l'incarnation, la cristallisation dans le Monde Physique, du *Monde du Désir* cher aux occultistes. Tout se passe, en effet, comme si, à une grande distance de Charlie, la forme de son désir (Oncle Charlie, dans sa chambre) attend, pour surgir dans l'univers quotidien de notre héroïne, que celle-ci l'éprouve intensément. Il s'établit alors comme un courant entre les deux mondes. Cette forme, animée désormais de la force même de son désir (Oncle Charlie, dans sa chambre) attend, pour surgir dans l'univers quo-Monde (La chambre d'Oncle Charlie est plongée dans l'ombre, grâce aux volets baissés) surgit alors dans l'univers de Charlie et de sa famille, et, comme un choc en retour qu'elle a déclenché, va se développer tout le long du film avec une puissance de plus en plus terrifiante.

Le déferlement de la forme-force du désir, passant de son Monde à celui de la vie ordinaire, on peut l'imaginer d'une façon encore plus précise. Que le lecteur-spectateur pense à *Strangers on a Train*. Qu'il se souvienne de ce roulement du train dont le vacarme naît des profondeurs, s'amplifie monstrueusement et couvre la voix de Guy (Farley Granger) obligé de hurler au téléphone « *Je veux l'étrangler* », c'est-à-dire d'exprimer, de projeter avec d'autant plus de force que le bruit est plus infernal, son désir de tuer sa femme. C'est la même idée que celle de *Shadow of a Doubt* (le télégramme, puis Oncle Charlie dans le train, masqué par un rideau noir, signe de son origine ténébreuse) mais auditive, donc synthétique, au lieu d'être visuelle et fragmentée.

Les panneaux de I Confess.

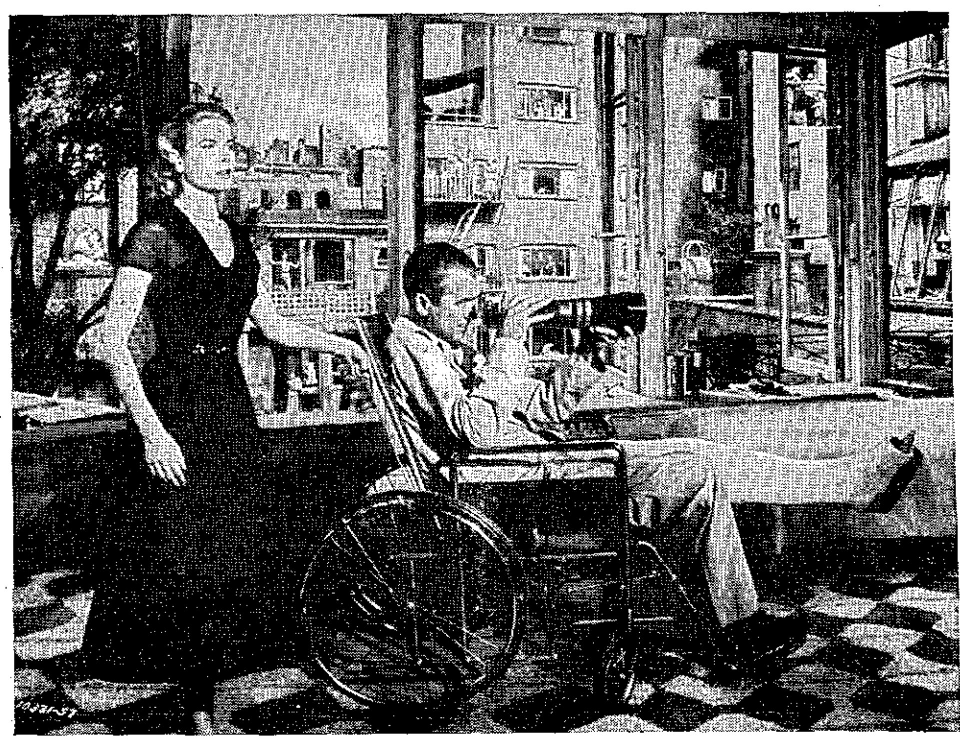
Dans l'œuvre d'Hitchcock, le fantastique ou Monde du Désir semble, comme un miroir, refléter ce qui se passe dans le monde du quotidien. Aussi lorsque s'incarne

---

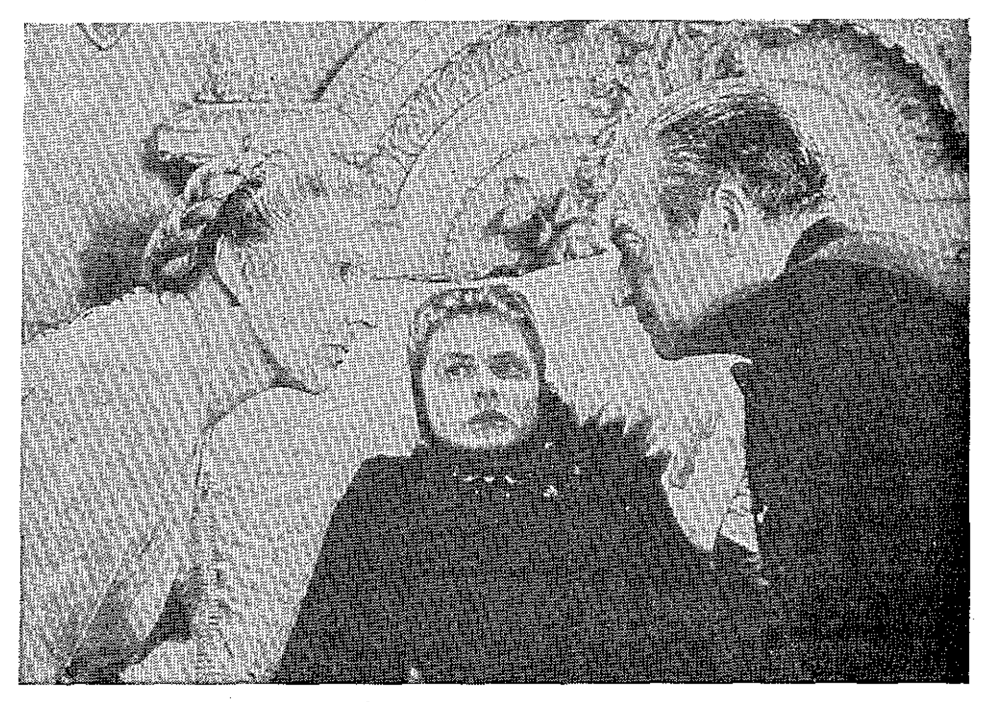
(3) Cf. Le Premier Spectateur, par Michel Cournot (N.R.F.).

la forme du désir, se présente-t-elle toujours, d'une manière inversée par rapport à ceux qui l'ont suscitée. Oncle Charlie, puisqu'il nous est montré en premier, est vu sur son lit, habillé, pensif, la tête à la droite de l'écran. Charlie, sur son lit, habillée, pensive, est prise selon le même angle et le même cadrage, mais dans la position inverse : la tête est à gauche de l'écran. Souvenons-nous du couple Stewart-Kelly qui trouve son *pendant* dans le couple de l'autre côté de la cour, celui-là même dont le mari exécute réellement le désir de se débarrasser de sa femme, laquelle, immobilisée comme notre héros, est dans la position inverse. Rappelons aussi les maillots à rayures de *To Catch a Thief*, etc. Inutile de revenir sur ces inversions visuelles. Comme celles des situations, des attitudes chez les doubles, elles ont été suffisamment démontrées. Il importe seulement de retenir, que, si pour Hitchcock, conformément en cela à la théorie ésotérique, le Monde du Désir est un miroir, tout ce qui dans ses films est miroir, glace, vitre, et par extension lunettes et appareils d'optique est signe de ce Monde et des forces cosmiques qui le dominent, comme nous le verrons plus avant.

De la même façon qu'il en inverse les formes, ce Monde inverse la force du désir ou plus exactement le sens et la direction de cette force. En *souhaitant* le fantastique, Charlie espère du merveilleux, elle ne reçoit que cauchemar et terreur. Hitchcock aime à réaliser les vœux de ses héros à la manière de la fée Carabosse, en les retournant. (Peut-être même est-ce là le secret de son humour, perpétuellement relevé d'une pointe de sadisme). Dans *The Rope*, Stewart découvre, horrifié, que *la mise en pratique* de sa théorie philosophique aboutit à l'envers de ce qu'il professait. Robbie the Cat (Cary Grant) dans *To Catch a Thief* se paye des vacances perpétuelles ; or les vacances sont la jouissance du présent grâce au passé. Son



Grace Kelly et James Stewart dans *Rear Window*.



Mme Konstantin, Ingrid Bergman et Claude Rains dans *Notorious.*

passé reprend donc corps et, devenant son présent, perturbe ses vacances. Balastrero (Henry Fonda), *The Wrong Man*, en jouant aux courses, compte sur le hasard pour améliorer le sort de sa famille. Le hasard répond à son attente par une suite stupéfiante de coïncidences qui bouleversent et dévastent sa vie familiale. Dans l'univers d'Hitchcock celui du suspense, où règne l'instabilité fondamentale, c'est bien le moins que Balastrero provoque la catastrophe à partir d'une assurance sur la vie. Mais inutile d'allonger les exemples. Il n'est pas un seul film qui échappe à cette inversion du sens et de la direction de la force du désir. C'est une nécessité occulte impérieuse, comme sont impérieux ces panneaux « direction » et ces flèches qui scandent la scène d'ouverture de *I Confess.*

Vers l'extraordinaire.

L'inversion paraît être l'une des principales constantes de l'imagination d'Hitchcock. A chaque film il aime en faire succéder un autre qui en semble le contraire. Mais surtout nous assistons depuis peu à un renversement complet des rapports qui régissaient jusqu'alors son œuvre, entre le quotidien et le fantastique. C'est avec *Rear Window* qu'apparaît cette nouvelle tendance qui l'emportera définitivement à partir de *The Wrong Man.* Auparavant, le désir précis et particulier du héros était projeté violemment sur le Monde du Désir qui le renvoyait dans le monde physique sous une forme humaine, laquelle conservait la force occulte qui l'animait dans son univers. Cette force-forme exerçait alors une emprise matérielle et contraignante sur le héros. D'où le caractère nécessairement solitaire de sa lutte, d'autant plus cruelle et humainement sans issue que c'est contre lui-même qu'il combattait. Là se trouve la raison profonde du secret, dans l'ordre psychologique, et du

chantage dans l'ordre logique. Grâce à eux le fantastique s'introduit par le biais d'une différenciation progressive, s'établissant entre l'univers quotidien qui continue à entourer le héros et l'aventure personnelle et implacable qu'il vit.

Désormais le héros n'a plus à se battre contre l'incarnation d'un désir, mais à se débattre contre la concrétisation, dans le Monde du Désir, des pensées qui motivent ses actes. Aussi Hitchchock le saisit-il dans la plénitude de son comportement quotidien. Balastrero, Scottie *(Vertigo)*, Thornhill *(North By Northwest)* sont soudain environnés par leur monde imaginaire, par leur propre phantasme. Ils quittent leur rivage familier pour s'embarquer vers un monde de *formes mouvantes, fuyantes,* quasiment immatérielles, sitôt dissipées dès qu'ils pensent les saisir. Bref, ils pénètrent dans ce qui est la nature même du Monde du Désir. Le fantastique, à la façon d'Oncle Charlie, de Bruno *(Strangers on a Train)*, de Keller *(I Confess)*, etc., ne s'infiltre plus dans l'univers de la vie ordinaire. Désormais le héros part vers l'extraordinaire. Son univers quotidien ne l'entoure plus, tout le temps que dure l'épreuve. Il se gonfle, dans les films récents aux dimensions du fantastique.

Pérégrinations d'un publiciste.

Que l'on regarde *North By Northwest.* Ce qui advient à Roger Thornhill (Cary Grant), son héros, n'est que l'actualisation de son attitude générale. Sa course contre la montre se transforme en course contre la mort. Sa façon de chiper un taxi, grâce à un faux prétexte, le *mène droit au danger* et cette action malhonnête va le contraindre tout le long de son aventure fantastique à sauter de véhicule en véhicule (train, car, auto, avion) qui le rapproche davantage encore du danger. Il doit



James Stewart dans *The Man Who Knew Too Much.*




Kim Novak dans *Vertigo*.

se rendre au théâtre, son désir se trouve contrarié et le voilà changé, malgré lui, en acteur. « *Considérez cette salle comme une scène de théâtre* » lui dit Vandamn (James Mason), et de lui reprocher très souvent, au cours du film, d'être mauvais comédien, jusqu'au moment où Eve Kendall (Eve Marie Saint) le félicite pour sa remarquable interprétation de sa fausse mort, après le premier coup de revolver à blanc.

Mais surtout Thornhill est publiciste. Comme il le dit lui-même : « *En matière de publicité, il n'y a pas de mensonges : à peine de l'exagération.* » Cette manière désinvolte de considérer son métier se répercute sur son attitude générale. Sa vie n'est peuplée que de petits mensonges (le taxi, la boîte de chocolat pour une petite amie) et surtout de mince exagération (dicter son courrier jusque dans la rue ; importance excessive accordée à un coup de téléphone de sa mère, alors qu'il a un rendez-vous d'affaire sérieux). Aussi va-t-il être métamorphosé par une opération Garap, puisqu'il incarne un produit fictif, en objet de publicité. L'opération réussira au point de faire de notre héros la vedette bien involontaire qui occupe les premières pages des journaux et les émissions de radio. Aussi ne rencontrera-t-il dans son aventure que ce qui constitue la nature de sa publicité : le mensonge (la villa Townsend, Eve Kendall, la scène du revolver, etc.), et l'exagération dans les événements comme dans les lieux (l'O.N.U., scènes du train, de l'avion, des Monts Rushmore). Cette exagération affecte jusqu'aux formes qui l'environnent, et cela dans un sens (les sculptures gigantesques du Mont Rushmore) ou dans l'autre (le minuscule et ridicule rasoir avec lequel Thornhill se rase à la gare de Chicago).

L'indifférence, l'agitation et la folie.

Mais pourquoi cette aventure fantastique arrive-t-elle à Thornhill ? Exactement pour la même raison que pour Scottie dans *Vertigo*. L'un et l'autre ont une conduite d'indifférence. Celle de Scottie est plus dangereuse, parce que volontaire et délibérée. Scottie repousse l'action qui est à la source de toute morale, laquelle se développe

et s'épanouit dans le Monde du Désir. Aussi rencontrera-t-il, sous sa forme absolue, le désir pur, car c'est bien ainsi qu'au restaurant se présente à lui Madeleine dont la blondeur se détache sur le fond cramoisi qui, comme une braise que l'on attise, vire insensiblement au rouge vif puis retombe lentement dans sa couleur initiale. Dans la vie, Roger Thornhill, lui, caricature l'action : il s'agite. Enfant gâté et inconscient, Thornhill ne s'attache pas, ne s'intéresse *à rien, mais fait semblant*. Il s'abuse. Spectateur de sa propre vie, le sentiment d'intérêt — celui même de sauver sa vie — va l'obliger à devenir acteur et à pénétrer dans le Monde du Désir.

L'agitation de Thornhill, si elle n'est pas exactement de l'indifférence, aboutit en fait à celle-ci. Elle est succession d'infimes besoins, de minuscules désirs qui, n'ayant pas le temps de se développer, se chassent et *s'annihilent les uns les autres*. Tout devient égal, plus rien ne possède de véritable valeur. Seule compte la dernière excitation. Incapacité à se fixer, l'agitation détruit l'idée même d'existence. Caractéristique de la vie moderne (ce qu'indiquent les sept ou huit premiers plans du film), n'en trouve-t-on pas l'origine dans la publicité, base de la société contemporaine, source même de son activité, laquelle publicité se veut, par définition, création perpétuelle et incessante de nouveaux besoins et de nouveaux désirs. Dans cette magistrale exposition des dix premières minutes, où rien ne se passe qui ne trouvera sa répercussion ultérieure, Hitchcock dénonce à la fois la cause (la publicité) et l'effet (l'agitation) de la folie de notre univers quotidien.

Ce terme de folie, tout nous incite à le prononcer. Parce que, d'abord, son signe le plus apparent en est justement l'agitation. Mais aussi que l'aventure fantastique qui va suivre, paraîtra folle aux personnages (la mère, les policiers, l'avocat), comme aux spectateurs, alors qu'à la réflexion elle se révèle initiation à la sagesse. Et le tout premier plan du film, ne propose-t-il pas, entre autres, cette idée de folie ? Le building de verre inverse et brise en multiples facettes l'image de l'agitation de la ville, de la même façon que le miroir brisé par Vera Miles, au moment de *sa crise* de folie dans *The Wrong Man*, reflète son visage en mille éclats épars. Il s'agit bien en effet de folie, non plus physique et psychologique cette fois, mais morale, de l'apprenti sorcier qui met en mouvement des effets qui se développent au point de se retourner contre lui, de l'envahir et de le dominer. S'il peut apparaître inconscient, *mais sain d'esprit dans* le quotidien, il est nécessairement fou dans le monde des forces qu'il déclenche sans pouvoir les contrôler.

Un produit à vendre : l'existence.

Car Thornhill ignore qu'en provoquant une multitude de désirs artificiels, il se barre l'accès aux grands courants sous-jacents des deux forces qui animent ce Monde, la force d'Attraction et la force de Répulsion. Or, c'est en pénétrant dans les profondeurs de ce courant que l'existence puise sa substance et ses forces vives. Sinon elle se réduit à n'être qu'une simple surface, cette surface vaine et sans signification qui, depuis le tout premier plan, est le leitmotiv plastique et géométrique du film. Couper l'homme du Monde du Désir, l'emprisonner dans une carapace d'indifférence, c'est le priver à jamais de sa raison d'être, lui supprimer toute nécessité et c'est le plus pernicieux, mais le plus sûr moyen pour le Mal de triompher. Tout film d'Hitchcock ne l'oublions pas, met en scène un mode, à chaque fois nouveau, inventé par les Ténèbres *pour, en détruisant* l'homme, vaincre la Lumière et désintégrer le Cosmos.

Si l'on disait à Thornhill, type exemplaire de l'homme moyen moderne, que son amoralisme bon enfant oblige, pour sauver l'ordre cosmique, non plus l'intervention d'une force lumineuse, mais bien celle de la puissance divine, cela lui semblerait hautement risible. On rit beaucoup à *North By Northwest*, film prétendu mineur et sans ambition. Et pourtant, en devenant Kaplan, personnage fictif que le chef

du contre-espionnage qui ne se nomme jamais (« *Je n'ai pas entendu votre nom* », lui dit Thornhill-Kaplan à l'aéroport. « *Je ne l'ai jamais prononcé* », lui répond-il), qui porte lunettes et aime la perfection (« *Tout ce qui est parfait m'inquiète* », dit le bras droit de Vandamm à celui-ci et, quelque temps après, Vandamm, s'adressant à la caméra qui effectue un travelling vertical, lance comme un défi « *Comme nos amis, j'aime aussi la perfection* »), que le chef du contre-espionnage donc, définit en ces termes « *Nous l'avons créé, parce qu'il est nécessaire à nos plans* », notre héros va apprendre à ses dépens le rôle assigné à l'homme depuis son origine, et qu'il est chargé derechef d'interpréter.

Une opération qui force à franchir le mur de l'indifférence pour désirer est typiquement publicitaire. L'intervention qui sauvera Thornhill ressortit, elle aussi, à la publicité à laquelle elle restitue, du même coup, la noblesse fondamentale de sa mission qui est d'imposer l'existence d'un produit, et de sa fonction qui est de provoquer l'action par rapport à ce produit. Si cette intervention est réellement d'origine divine, elle ne peut lancer que ce qui constitue l'essence même du produit : l'existence. En assumant l'existence de l'idée Kaplan, en devenant le produit en soi, Thornhill se trouve soudain plongé au centre d'une triple nécessité. Par rapport au chef du contre-espionnage, ou Dieu si l'on préfère, qui ne pourrait achever son plan sans la réalité de l'existence. Par rapport à Vandamm, personnage luciférien, qui doit exercer contre elle sa force de Répulsion, sa volonté destructrice, pour l'emporter sur l'Autre. Par rapport à Thornhill, enfin, c'est-à-dire l'homme, qui principal usager du produit va découvrir la lutte perpétuelle dont est l'enjeu l'existence, donc son existence — aussi son aventure est-elle un suspense dans toute son ampleur — et apprendre ainsi à en apprécier et la qualité et la valeur.

Jean DOUCHET.



Henri Fonda dans *The Wrong Man.*

BILLET LONDONIEN

par Michel Mourlet

Puisqu'il y a décidément très peu de pellicule tolérable à Paris, de temps en temps nous partons pour Londres voir des films. Grâce à l'amabilité des maisons de distribution et des chaînes de télévision, et aussi à d'heureux hasards, nous venons, quelques amis et moi, de passer une dizaine de jours assez fructueux à chasser le chef-d'œuvre sur les bords de la Tamise. Bilan : une vingtaine de titres, cinq ou six auteurs parmi les sept ou huit que notre éclectisme débordant nous permet encore de dénombrer. Samuel Fuller fut la grande déception de ce voyage. *Forty Guns*, un de ses derniers films, et qui a peu de chances de sortir en France, précise le caractère truqué, artificiel de sa mise en scène, tant par le découpage que par les mouvements d'appareil, et à l'intérieur même de la mise en situation. Il est certain que Fuller se fait une idée juste des pouvoirs du cinéma, mais il ne parvient à la servir que par des moyens détournés, qui cessent d'être efficaces à partir du moment où on les reconnaît inauthentiques. Le naturel chez lui est synonyme d'ennui, de bavardages, d'actes ternes qui n'acquièrent souvent de couleur qu'au stade de leur pourrissement.

Belle Le Grand (1), d'Allan Dwan, passait dans une salle de quartier. Très supérieur à *La Femme qui faillit être lynchée*, ce film rejoint les trois ou quatre meilleurs Dwan : *Silver Lode*, les *Deux Rouquines* ou *Tennessee's Partner*. Il est aisé de voir en quoi Dwan est moins important que Walsh. Son geste moins ample, son espace moins ouvert, son bonheur à fleur de peau plus facilement conquis offrent cependant des réussites d'équilibre dont la facilité même fait le charme. Il y a tant de cinéastes offensants : ne dédaignons pas trop vite celui-là qui est toute politesse et amabilité.

Et puisque nous parlons de Walsh, mentionnons deux de ses films qui sont loin de compter parmi les plus grands (ceux-là se nomment *Pursued*, *Colorado Territory*, *Distant Drums*...), mais ne sont pas pour autant dépourvus d'intérêt : *The Roaring Twenties* (2) et *Dark Command* (3). Le premier nous donne l'occasion de comparer Walsh et Hawks grâce à la présence d'Humphrey Bogart, dans un rôle encore secondaire, lequel Bogart efface aisément James Cagney lorsqu'ils se rencontrent sur l'écran. Bogart chez Hawks est plus une idée qu'un homme, c'est le schéma intellectuel de Bogart parcourant une trajectoire établie à l'avance et qui doit nous combler de la rectitude de ce parcours. La sécheresse de l'épure laisse à penser que le véritable domaine de Hawks ne saurait être l'aventure ni le drame, et qu'il manifeste plus d'aisance dans les étroites dimensions de la satire. Sans doute cette parfaite adéquation, quelquefois, du découpage au déroulement des gestes, si elle ne se fonde pas sur le viol de l'acteur mais sur une mécanisation abstraite de son corps, se montre-t-elle beaucoup plus favorable aux rythmes fallacieux de la comédie qu'au surgissement et à la retombée des périls sur l'itinéraire du héros. Chez Walsh l'homme s'incarne, devient riche de vie et de possible, le récit s'aère et s'assouplit, le monde est présent ; et la largeur de la vision bénéficie de cette démarche moins strictement intellectuelle. Quant à *Dark Command*, c'est un Walsh moyen où John Wayne traîne son personnage habituel de paysan irlandais matois et lourdaud, un peu moins péniblement que d'ordinaire parce que son metteur en scène a pris le parti de l'accentuer et d'en rire.

Le cinéma d'aventure nous proposa une réussite exemplaire : *Jivaro* (4) (sorti en France

il y a cinq ans sous le titre : *L'Appel de l'Or)*, d'Edward Ludwig. Réalisateur de *Sangaree*, avec Arlene Dhal et Fernando Lamas, nous attendions beaucoup de Ludwig, et surtout de ce film qui réunit un des plus beaux couples qu'on puisse rêver : Rhonda Fleming et ce même Fernando Lamas, de la race de Charlton Heston. Nous n'avons pas été déçus. Ludwig n'est pas à proprement parler un metteur en scène, ses films sont le lieu idéal d'épanouissement de certains acteurs, dans une aisance et une liberté nourries de violence, au sein des jungles ou sur les eaux. La nécessité de conditions très limitées de décors et d'êtres apparaît plus évidemment dans les films qui ne les réunissent pas, tels *Le Trésor des Caraïbes*, sorti en France, ou *Smuggler's Island* (5) que nous avons pu voir à Londres, avec *The Black Scorpion* (6). Evelyne Keyes et Jeff Chandler à la place de Rhonda Fleming et Fernando Lamas ôtent à Ludwig la possibilité d'un luxe charnel qui est son unique dessein. Un regard émerveillé sur l'harmonie d'un couple, sur la beauté calme des actes parfois brouillée par des monstres que dompte le héros, tel est l'art de Ludwig, un art qui ne sait pas changer en or le plomb vil, qui est simple contemplation de l'or.

Plus alchimique apparaît celui de Preminger, moins soumis aux circonstances brutes, plus maîtrisé et conscient de lui-même. *Mark Dixon détective (Where the Sidewalk Ends)* dont un accident arrivé à la copie sous-titrée empêcha naguère la distribution en France, nous propose l'étude assez rare dans cette œuvre d'un personnage central masculin. Frank Sinatra, et *a fortiori* Gary Cooper, avaient été les échecs relatifs d'une démarche axée davantage sur Gene Tierney ou Jean Seberg. Mais *Mark Dixon* apporte sur Dana Andrews des révélations qui, pour aller dans le même sens que *Beyond a Reasonable Doubt*, n'en sont pas moins très différentes par leur expression, et plus riches dans la mesure où elles sont plus impudiques par éclairs. La direction de Gene Tierney, quelque peu incertaine, souffre de la primauté accordée à Andrews, tant il est vrai que tout film de Preminger se construit et s'ordonne autour d'un personnage, souvent au détriment des autres, et plus exactement autour de quelques moments intenses de celui-ci.

La ténacité d'un de nos amis nous permit de voir, outre *Mark Dixon*, un admirable film de Fritz Lang : *House by the River*, que cet ami compte d'ailleurs faire distribuer en



Louis Hayward dans *House by the River* de Fritz Lang.



Hardy Kruger et Micheline Presle dans *Blind Date* de Joseph Losey.

France, ainsi que des films de Losey dont je parlerai plus loin. Tourné trois ans après *Secret beyond the Door* et lui succédant immédiatement, *House by the River* reprend les mêmes thèmes de mise en scène, d'une façon peut-être plus serrée et plus précise encore. Film de terreur où le désir conduit à la strangulation, film nocturne où le cri se dilate à la mesure du décor, l'obsession érotique majeure de Lang s'y dévoile plus clairement qu'en aucun autre film. *Secret* et *House* forment une enclave singulière dans cette œuvre, l'aboutissement parfaitement achevé d'une mise en scène qui fut en partie abandonnée par la suite au profit d'une expérience de plus grande nudité, non pas en régression mais en évolution vers un but différent, lequel a été atteint comme on sait avec *Le Tigre d'Eschnapur.* Mise en scène plus sensible, plus riche de possibles, il y manque le ton d'éternité qui s'entend pour la première fois dans *Beyond a Reasonable Doubt.*

Hormis ces découvertes prévisibles, la plus heureuse surprise du séjour fut constituée par trois films d'Ida Lupino : *Not wanted* (7), *Hard, Fast and Beautiful* (8), et *Outrage* (9). On dit que *Not Wanted* est le seul film d'un confrère qui ait jamais trouvé grâce aux yeux de Joseph Losey. Et en effet, malgré d'évidentes maladresses techniques, de découpage et de mise en place, cette direction d'acteurs attentive au détail essentiel, éprise de sincérité, violemment ouverte au bonheur, cette architecture cosmique des plans par rapport aux extérieurs, ville ou campagne, et jusqu'à certains d'entre eux qui évoquent *M le Maudit* de façon hallucinante, font des films d'Ida Lupino, nés d'une blessure profonde et d'une grande énergie à guérir, ce qu'il y a de plus proche actuellement de la mise en scène de Losey.

Ce n'est pas un mince éloge, si l'on se reporte aux quatre films de celui-ci que nous avons eu la chance de voir ou, pour quelques-uns d'entre nous, de revoir. D'abord *Blind Date, son dernier,* avec Micheline Presle et Hardy Kruger, dont la sortie en France est prévue dans sept ou huit mois. Inégal, il comporte des scènes prodigieuses, parmi les plus libres, les plus dégagées du scénario qu'ait tournées Losey, principalement dans

l'ordre de l'érotisme. Il révèle un acteur remarquable : Kruger, dont il est possible qu'on se lasse, moins à cause d'une tendance à se copier soi-même que parce que Losey épuise en un film toutes les ressources de l'acteur. Ensuite *A Man on the Beach*, court-métrage en cinémascope et couleurs dont l'intérêt n'est pas extrême à l'intérieur de l'œuvre loseyenne, encore que ce soit le seul film où la mer et le sable détiennent une existence réelle, une pesanteur minérale sur l'écran. Puis *The Big Night*, qui a peut-être donné à Lang l'idée de *While the City Sleeps*, en traquant John Barrymore Jr. par des procédés cependant beaucoup moins glacés et irrémédiables, qui nous le montrent plus fragile parce que moins enfermé. Film nocturne celui-là aussi, comme *The Prowler* ou *M*, par une différence de degrés avec l'inspiration diurne, établie d'emblée dans la sérénité, qui a donné outre *The Lawless*, *The Boy with Green Hair* que nous avons tous vu pour la première fois et qui est l'équivalent exact de la musique de Bach, une contemplation bienheureuse de la simplicité, le plus beau film de toute l'histoire du cinéma. Chaque problème soulevé s'y résout au fur et à mesure dans une marche unie, une sorte de grâce dans le mouvement de la mise en scène, à la fois très évidente et très secrète, qui rend le film impossible à décrire. Qui n'est pas touché dès le début par cette grâce ne peut se racheter par la suite, le film entier se passe en dehors et au-dessus de lui. Il paraît que certains directeurs de salles parisiennes, après vision du *Boy*, ne l'ont pas retenu dans leur programmation. Peut-être *Time Without Pity* (programmé par l'AFCARE) les décidera-t-il à réviser leur jugement.

Michel MOURLET.

---

(1) BELLE LE GRAND (LA BELLE DU MONTANA). Republic. *Sc.* : D.D. Beauchamp d'après une histoire de Peter B. Kyne. *Ph.* : Reggie Lanning. *Mont.* : Harry Keller. *Mus.* : Victor Young. *Int.* : Vera Ralston, John Carroll, William Ching, Hope Emerson, Grant Withers, Stephen Chase, John Qualen, Henry Morgan, 1950.

(2) THE ROARING TWENTIES. Warner. *Sc.* : Jerry Wald, Richard Macaulay et Robert Rossen d'après une histoire de Mark Hellinger. *Int.* : James Cagney, Humphrey Bogart, Priscilla Lane. *Pr.* : Marck Hellinger, 1939.

(3) DARK COMMAND (L'ESCADRON NOIR). Republic. *Sc.* : Grover Jones, Lionel Houser, F. Hugh Herbert d'après un roman de W.R. Burnett. *Ph.* : Jack Marta. *Mont.* : William Morgan. *Mus.* : Victor Young. *Int.* : Walter Pidgeon, Claire Trevor, John Wayne, Roy Rogers. *Pr.* : Sol C. Siegel, 1940.

(4) JIVARO (L'APPEL DE L'OR). Paramount. *Sc.* : David Duncan d'après son roman Lost Treasure of the Andes. *Ph.* : Lionel Lindon en Technicolor. *Mont.* : Howard Smith. *Mus.* : Gregory Stone. *Int.* : Fernando Lamas, Rhonda Fleming, Brian Keith, Richard Denning, Marvin Miller. *Pr.* : William H. Pine et William C. Thomas, 1953.

(5) SMUGGLER'S ISLAND (LES PIRATES DE MACAO). Universal. *Sc.* : Leonard Dee d'après une histoire de Louis Morheim et Herbert Margolis. *Ph.* : Maury Gertsman en Technicolor. *Mont.* : Ted J. Kent. *Mus.* : Joseph Gershenson. *Int.* : Jeff Chandler, Evelyn Keyes, Philip Friend, Marvin Miller, Ducky Louie, David Wolfe, Jay Novello. *Pr.* : Ted Richmond, 1951.

(6) THE BLACH SCORPION. Tepeyac-Warner Bros. *Sc.* : David Duncan et Robert Blees d'après une histoire de Paul Yawitz. *Ph.* : Lionel Lindon. *Mont.* : Richard Van Enger. *Mus.* : Paul Sawtell. *Int.* : R. Denning, Mara Corday, Carlos Rivas, Mario Navarro, Carlos Muzquiz, Pascual Perra, Fanny Schiller. *Pr.* : Frank Melford et Jack Dietz, 1957.

(7) NOT WANTED (AVANT DE T'AIMER). Réalisation signée d'Elmer Clifton. Emerald-Film Classics. *Sc.* : Paul Jarrico et Melvin Wald, adapté par P. Jarrico et Ida Lupino. *Ph.* : Henry Freulich. *Mont.* : William Ziegler. *Mus.* : Leith Stevens. *Int.* : Sally Forrest, Keefe Brasselle, Leo Penn, Dorothy Adams, Rita Lupino. *Pr.* : Ida Lupino et Anson Bond, 1949.

(8) HARD, FAST AND BEAUTIFUL. Filmakers-R.K.O. *Sc.* : Martha Wilkerson d'après un roman de John R. Tunis. *Ph.* : Archie Stout. *Mont.* : William Ziegler. *Mus.* : Roy Webb. *Int.* : Claire Trevor, Sally Forrest, Carleton G. Young, Robert Clarke, Kenneth Paterson. *Pr.* : C. Young, 1951.

(9) OUTRAGE. Filmakers-R.K.O. *Sc.* : Collier Young, Malvin Wald, Ida Lupino. *Ph.* : Archie Stout. *Mont.* : Harvey Manger. *Mus.* : Paul Sawtell. *Int.* : Mala Powers, Tod Andrews, Robert Clarke, Raymond Bond, Lilian Hamilton, Jerry Paris, Rita Lupino, Kenneth Paterson. *Pr.* : C. Young, 1950.

(Les films cités de Fuller, Hawks, Preminger, Lang et Losey ont trouvé ou trouveront leur place dans des filmographies).

LA PHOTO DU MOIS



Sam Fuller, en tenue de travail, tourne Verboten !!!

Après avoir jumelé Nevers à Hiroshima, Alain Resnais se trouve aujourd'hui jumelé à Sam Fuller. De même que *Le Kimono cramoisi* reprend le sujet d'*Hiroshima, mon amour*, de même *Verboten!!!* reprend le sujet de *Nuit et Brouillard*. Selon la critique yankee, les stock-shots choisis par *Sam Fuller font* encore plus d'impression que ceux du film de Resnais. D'un côté, nous avons la douceur terrible de la vérité, de l'autre côté la douce terreur de la beauté, à moins que ce ne soit le contraire. Nos deux polémistes, anticonformistes passionnés, sont frères par leur opposition même. A la vue de ces stock-shots, Bruno (interprété par le regretté Tom Pittman), un nazi allemand d'après le 8 mai 45, renie ses sympathies et cesse le combat contre les Américains.

Tourné en moins de quinze jours, pour une somme minime, *Verboten!!!* révèle, d'après les cent cinquante premiers photogrammes que nous avons pu consulter, une utilisation du décor absolument stupéfiante, d'autant plus stupéfiante que Fuller n'a pas tourné un seul plan en Allemagne et qu'il nous donne une fantastique impression de vérité, et un sens époustouflant de l'invention, qui outrepasse même tout ce que Fuller avait pu faire auparavant. Les plumitifs qui reprochaient à ce juif d'être politiquement fasciste et raciste, se verront obligés d'admettre, après ce poème concentrationnaire qui a nom *Verboten!!!* que Fuller est l'un des plus grands cinéastes vivants, tout comme il leur a fallu attendre *Rebel Without a Cause* pour admettre le génie de Ray.

Après la vérité sur le nazisme, la vérité sur *Les Bas-fonds de l'Amérique* (*Underworld, U.S.A.* : un film d'action, de sexe et de violence qui dénoncera le double jeu scandaleux des syndicats aux U.S.A., un film documentaire, fondé sur le livre-enquête de Joseph Francis Dinneeen, dans lequel *il n'y aura ni policier, ni nightclub, ni bar, ni saloon*.

Luc Moullet.

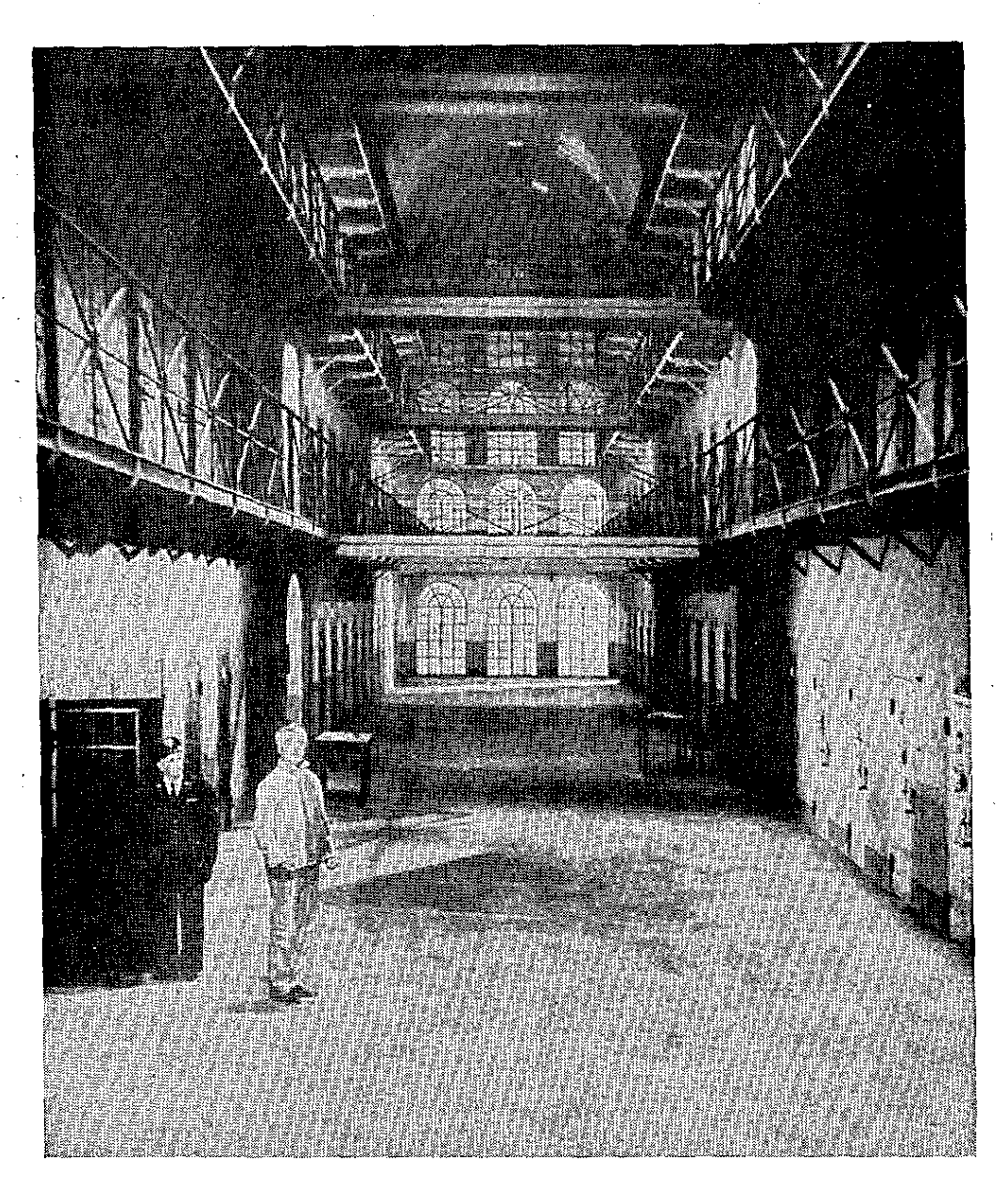
LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

- ● inutile de se déranger.
- ★ à voir à la rigueur
- ★★ à voir
- ★★★ à voir absolument
- ★★★★ chefs-d'œuvre
- Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS / LES DIX	Henri Agel	Jean de Baroncelli	Pierre Braunberger	Jacques Doniol-Valcroze	Jean Douchet	Louis Marcorelles	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
Le Déjeuner sur l'herbe (J. Renoir)	★★	★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★	★	★★★★	★★★★	★★
Le Général della Rovere (R. Rossellini)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★	★★	★★★	★★★	★★★
La Mort aux trousses (A. Hitchcock)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★	★	★★★	★★★	★★
Cendres et diamant (A. Wajda)	★	★★		★★	★	★	★★	★	★	★★★
Un Trou dans la tête (F. Capra)	●	●		●	★★★	★★		★	★★★	●
Des enfants, des mères, un Général (L. Benedek)	★★	★★	★★	★★	●	●	★	●		★★
Les Boucaniers (A. Quinn)	★				★	★		★★		●
Deux Heures en U.R.S.S.	★	●	★★			★	★			★★
Ceux de Cordura (R. Rossen)	★	★		★	●	★		★		★
Le Mariage de Figaro (J. Meyer)	●		★★	★	●					★
Tu es Pierre (Ph. Agostini)	★		★	★	●					★
La Ferme des hommes brûlés (H. Hathaway)				★	●	★		●		
Caravane vers le soleil (R. Rouse)	●				★			●		
Rue des Prairies D. de la Patellière)	●	★	★	●	●	●	●			★
La Jument verte (C. Autant-Lara)	●	●	★	●	●		●	●		★

LES FILMS



Vittorio de Sica dans *Le Général della Rovere* de Roberto Rossellini.

Dessiccation de Roberto

IL GENERALE DELLA ROVERE (LE GENERAL DE LA ROVERE), film italien de ROBERTO ROSSELLINI. *Scénario :* Sergio Amidei, Diego Fabbri et Indro Montanelli, d'après son livre. *Images :* Carlo Carlini. *Musique :* Renzo Rossellini. *Décors :* Piero Zuffi. *Montage :* Cesare Cavagna. *Interprétation :* Vittorio de Sica, Hannes Messemer, Vittorio Caprioli, Giovanna Ralli, Anne Vernon, Sandra Milo, Lucia Modugno, Luciano Picozzi, Herbert Fischer, Maria Greco. *Production :* Morris Ergas Zebra Film (Italie), — S.N.E. Gaumont (France), 1959. *Distribution :* Gaumont.

« *Je crains que mon film n'obtienne un grand succès, et malgré tout, je l'espère. Peut-être est-ce une erreur tactique de ma part que de l'avoir réalisé ?* » Lion d'or à Venise, Prix de l'O.C.I.C., gros succès commercial en France et en Italie, divers contrats pour plusieurs films sur la Résistance, le génial Roberto a réussi son affaire on ne peut mieux. Pour une fois, il a bien voulu être malin, et être plus malin que tous les autres. Mais les Européens sont moins à l'aise que les Américains dans ces entreprises à double objectif qui constituent précisément le facteur essentiel de réussite du cinéma hollywoodien. Le succès du *General Della Rovere* auprès du public et de la critique était pour Rossellini une question de vie ou de mort. A-t-il été trop roublard, trop intelligent pour pouvoir rester lui-même, incisif et spontané, romantique et lucide à la fois ?

Bertone (Vittorio de Sica), lamentable petit escroc, vole presque sans s'en rendre compte, les familles des résistants italiens incarcérés, auxquelles il promet, moyennant finance, d'éviter la mort ou la déportation. La Gestapo le prend la main dans le sac, et utilise pour elle-même ses dons de simulateur : elle l'emprisonne sous le nom d'un chef de la Résistance, le général Della Rovere, qui vient d'être tué par ses patrouilles. La mission de Bertone sera d'obtenir des autres internés de la prison politique de Milan les noms des autres chefs de la Résistance. Mais Bertone se pique si bien au jeu qu'il agira en tous points comme l'eût fait le général Della Rovere. Poursuivi par les Allemands qui songent à le libérer, il courra rejoindre les condamnés à mort au poteau d'exécution. Cette aventure, qui se produisit réellement pendant la dernière guerre, s'inscrit bien dans la ligne des préoccupations de Rossellini. Rossellini le non-conformiste se refuse à juger les êtres, qui sont toujours entre le bien et le mal, entre la vérité et le mensonge, et contredisent sans cesse nos rudiments de psychologie. Au cours de leur évolution, le gosse de *Germania, anno zero,* la Bergman d'*Europe* 51, le Toto de *Dov'è la libertà ?* sont en même temps sensés et cinglés, pathétiques et risibles, sublimes et ridicules. Bertone, qui est comme eux un désadapté, cherche à découvrir un ordre supérieur, quel qu'il soit, auquel il puisse appartenir enfin. Et la félicité lui apparaîtra dans cette personnalité de général, qui donne un sens à son existence fondée sur un mensonge perpétuel. Comme — × — = +, le mensonge multiplié par le mensonge aboutira à la vérité. Et la fin rappelle étrangement la mort de Marius l'épicurien, qui alla lui-même s'offrir aux lions des arènes en refusant de renier une foi qui, à son grand regret, ne l'avait jamais possédé. Il s'agit là encore d'une lutte de l'individu contre la solitude.

On aura remarqué que Rossellini utilisait fréquemment ses acteurs en fonction de ce qu'ils étaient dans la vie, en fonction de ce qu'il savait d'eux. Ainsi, Rossellini avait épousé l'actrice Ingrid Bergman et s'était séparé d'elle, en partie pour des raisons qui apparaissent assez clairement dans certains films qu'il tourna avec elle, *Europe* 51, *Viaggio in Italia, Angst.* Ici, de même que Grimaldi joue le rôle du général Della Rovere, Bertone joue le rôle de Vittorio de Sica. Je ne pense pas seulement aux quelques private-jokes que l'impartial Rossellini aime à introduire aux moments les plus dramatiques de ses films, le lieu de naissance de Grimaldi, le calembour *Vittorio... vittorià.* Mais de Sica est très exactement le Bertone du cinéma italien, un escroc qui fonde sa fortune sur l'exploitation de la misère et des pauvres gens, qu'aveugle, il croit ainsi défendre, et se prend pour un grand personnage avec une conviction si belle que tout le monde finit par le croire. La naïveté

d'*Il Tetto* contribua à nous rendre de Sica sympathique, mais maintenant, grâce à Rossellini, c'est l'œuvre tout entière de de Sica, puisqu'il a exercé un certain temps la profession de metteur en scène de films, qui nous apparaît sous un jour nouveau et infiniment plus favorable : c'est une quête nostalgique et presque désespérée de sérieux et de profondeur. De détestable, il devient digne de pitié et même de respect. De Sica serait bien le type à aller se faire fusiller par les biaggistes romains au nom de la prospérité sociale de l'Italie, sous l'œil ironique du machiavel de l'histoire, Messemer-Zavattini. Remercions donc Roberto d'avoir révélé Vittorio à lui-même. Rousseau n'en avait pas fait autant avec Voltaire.

Mais ce personnage que le génie de de Sica sait rendre à la perfection, évolue en fonction du monde extérieur qui l'entoure, plus exactement en fonction de l'atmosphère de la prison. Or, le Rossellini qui *tourne* aujourd'hui n'est plus celui de 1944 ou de 1953. Il est celui d'*India*, celui qui met en question les artifices du film de fiction et proclame le règne du documentaire. Contrairement au Bresson du *Condamné à mort*, Rossellini ne fait jamais évoluer son héros à partir de faits *précis* de la vie de prison. Il y a d'une part Bertone, d'autre part la prison, et la liaison de l'homme et du décor ne s'effectue jamais. Dans *Viaggio in Italia*, elle s'effectuait en de gigantesques points d'orgue comme la séquence des lapilli ou celle des fouilles à Herculanum, qui sont peut-être bien les plus beaux moments de l'histoire du cinéma. C'était l'apogée d'un certain cinéma nouveau, que nous n'avons cessé de glorifier dans les *Cahiers* et qui me semble un peu dépassé aujourd'hui. C'était un cinéma fondé sur la consubstantiation de l'idée et de la forme, où bien souvent le paysage a valeur psychologique. Ce cinéma-là vaut par sa splendeur poétique, qui crée la vérité de toutes pièces, mais nos cinéastes, parvenus à un tel degré d'achèvement, sont contraints à aller toujours de l'avant. Ils ne manqueront donc pas de trouver cette vérité poétique combien cinglante par trop artificielle et facile à obtenir. *Le Déjeuner sur l'herbe* et *Le Général* (et *India*) affirmeront donc la nécessité de cette consubstantiation sans nous la montrer. L'avant-garde, aujourd'hui, part des idées, filme des idées sans les relier à la réalité concrète qui reste telle quelle, inchangée, et peut les ignorer si bon lui semble.

L'énorme pas en avant que fait ce cinéma si neuf ne va pas sans un certain recul : il y a dans *Il Generale Della Rovere* une terrible déperdition d'énergie poétique. Finalement, ce qu'il y a de meilleur, ce sont les mouvements d'appareil en gros plans, tous ces trucages, ces artifices qui devraient être bannis. La vocation de styliste de Rossellini est aussi mal étouffée que le complot du général Miquel.

J'aime le parti pris documentaire du film. Il est sympathique et intéressant, mais justement parce qu'il ne s'insère pas dans une structure dramatique, il est assez ennuyeux. Cela fait seize ans que je n'avais baillé à un film de Rossellini, très exactement depuis *Scalo Merci*. *Il Generale Della Rovere*, qui n'a pourtant demandé que quatre semaines et demie de tournage et n'a coûté que 200 millions, dure cependant deux heures vingt minutes (deux heures *dix pour le public français ; ne nous plaignons pas des coupures*). Or, un film de Rossellini dure généralement 90 minutes, 113 au maximum. Roberto n'a pas besoin d'être long. Ici, il le dit lui-même, il a été gêné par la nécessité de suivre un scénario en bonne forme. Rien de schématique ici, hélas ! et la première heure comporte beaucoup d'épisodes faibles, voire inutiles. Cette forme de cinéma originale, qui avait si bien réussi dans *India* grâce à un énorme travail de synthèse et de montage, aboutit pour sa première application au film romancé à un échec honorable.

Echec honorable en ce qui concerne Rossellini, réussite en ce qui concerne le cinéma tout court. Le moins bon Rossellini vaudra toujours cinq cents Kurosawa et huit cents Lizzani. Les coupures de presse montrent bien cette différence d'appréciation : enthousiaste est celui qui n'a pas vu les dix films précédents, rosse est l'initié. *Il Generale Della Rovere* est une introduction à l'œuvre de Rossellini plus qu'il n'en fait partie intégrante. C'est du Rossellini dilué et arrangé pour enfants des écoles, à qui cela fera peut-être aimer *Giovanna d'Arco al Rogo*. C'est l'œuvre qui figurera à coup sûr au programme du Certificat de Cinéma Italien, tout comme le médiocre *Old Man and the Sea* figure au programme du Certificat de Littérature Américaine.

Luc MOULLET.



Frank Sinatra et Eleanor Parker dans *Un trou dans la tête* de Frank Capra.

La recherche du bonheur

A HOLE IN THE HEAD (UN TROU DANS LA TETE), film américain en CinémaScope et DeLuxe de FRANK CAPRA. *Scénario :* Arnold Schulman, d'après sa pièce. *Images :* William Daniels. *Musique :* Nelson Riddle. *Montage :* William Hornbeck. *Interprétation :* Frank Sinatra, Edward G. Robinson, Eddie Hodges, Carolyn Jones, Eleanor Parker, Thelma Ritter, Kenan Wynn. *Production :* Frank Capra, Frank Sinatra, Sincap Productions, 1959. *Distribution :* Les Artistes Associés.

La comédie américaine appartient déjà aux vieilles lunes, et ce ne sont pas des pasticheurs aussi doués que Frank Tashlin et Billy Wilder qui y changeront quoi que ce soit. Elle ne reflète plus cette harmonie divine entre une vision du monde et l'essence la plus secrète d'un art qui nous fit, à la veille de la dernière guerre, identifier le cinéma au cinéma américain et ce dernier à la comédie du même nom. L'indifférence presque apitoyée avec laquelle vient d'être accueilli le dernier surgeon du genre, *Un Trou dans la tête,* de Frank Capra, où à vingt ans de distance notre auteur semble renouer avec un passé lointain et pourtant proche, nous invite à remettre en question la valeur intrinsèque de toute une époque si minutieusement cataloguée dans les histoires du cinéma. Avions-nous mal jugé, trop vite identifié les intentions (bonnes, comme il se doit) et leur matérialisation sur l'écran, l'*American Way of Living* et *l'American Way of Filming ?* C'est le but de cet article de chercher à retrouver, à partir de la récente œuvre de Capra, le secret

de quelques postulats fondamentaux inséparables du double mythe cinéma et Amérique. Nous voudrions établir que l'Amérique sécrète le cinéma, et la comédie américaine, accomplissement majeur de ce « cinéma américain », comme l'abeille son miel, selon le processus le plus naturel qui se puisse concevoir, aboutissant à la limite à détruire la notion même d'art sur laquelle repose encore notre idée du cinématographe.

Faisant fi des valeurs établies et reconnues, ignorant implicitement beaux-arts, poésie, musique, bref toute référence précieuse, la comédie américaine telle que l'a établie Frank Capra en 1934 et qu'elle s'est imposée triomphalement vers 1937-1939, s'est voulue mythe et réalité, conte de fées et documentaire. Quand les hostilités se déclenchèrent sur *le vieux continent* et qu'il devint évident que la planète entière s'embarquait pour une longue et douloureuse guerre, Capra se mit tout naturellement à envisager l'avénement, après-guerre, d'un monde où régnerait définitivement l'éthique de cette comédie américaine, où, disait-il en gros, je cite de mémoire : « ...*L'on ne voudra plus sur les écrans, après tant de souffrances, que le documentaire le plus strict ou la féerie pure et simple.* » Ce faisant il prêchait inconsciemment l'extension généralisée des principes sur lesquels reposait cette même comédie américaine dont il fut, entre 1934 et 1939, le représentant le plus cohérent. Rappelons quelques titres-programmes, à eux seuls révélateurs d'une attitude : *Merrily We Live* (*Madame et son clochard*) de Norman McLeod, *Joy of Living* (*Quelle Joie de vivre*) de Tay Garnett, *You Can't Take It With You* (*Vous ne l'emporterez pas avec vous*) de Frank Capra, *Carefree* (*Amanda*) de Mark Sandrich. Cette insouciance célébrée à tous vents, le mépris de l'argent et des conventions, renvoyaient à une attitude parfaitement spontanée, à une civilisation fondée, selon les propres termes de la Déclaration d'Indépendance, sur « la vie, la liberté et la recherche du bonheur. » Récuser la comédie américaine d'alors, si ontologiquement elle-même, pure de toute corruption, d'alliages malfaisants, équivaut à ignorer l'aspiration fondamentale au bonheur qui est au cœur d'une nation, le destin authentique d'une communauté d'hommes qui, matérialisant les utopies de nos Encyclopédistes, avaient voulu créer une société où s'épanouirait la bonté naturelle de l'individu.

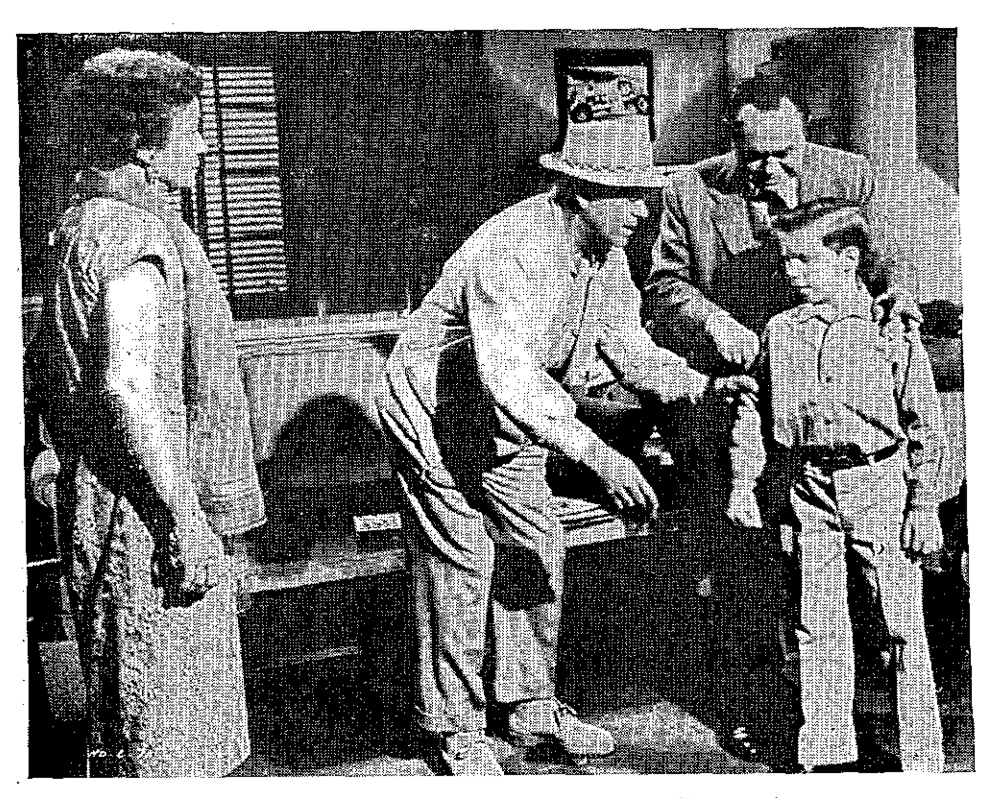
Bref, la nation américaine prétendait se situer en dehors de l'histoire, du devenir historique, pour rejoindre idéalement ces verts pâturages où iraient brouter les bons civilisés. La catastrophe de 1929, si elle entama la confiance d'un noyau d'intellectuels, provoqua par contre coup l'épanouissement accéléré à travers le genre comique de ces mythes américains du bonheur pour tous et de la joie de vivre incoercible. A la même époque où à Broadway le Group Theatre prônait dans la célèbre pièce de Clifford Odets, *Awake and Sing*, l'éveil du peuple américain à ses responsabilités sociales, Hollywood, lui, allait se faire le champion de l'évasion sous toutes ses formes et trouver en Capra le défenseur convaincu d'une conception *middle-class* du bonheur. Le critique américain Richard Griffith a ainsi retracé l'origine de la mythologie Capra : « *Nombre d'écrivains parmi les plus populaires d'Amérique ne se sont jamais fondus avec les groupes intellectuels de la nation. Arrivant de leur ferme et de leur province à la ville, ils y ont conservé les valeurs et le point de vue de la classe moyenne. On retrouverait leur idéal dans ce qui correspond à la période edwardienne en Angleterre, les premières années attendries du nouveau siècle, quand l'Amérique n'était encore qu'un immense bourg. C'était à leurs yeux une époque d'invention, de « saine compétition », de progrès, de réformes humanitaires. Par dessus tout ils l'imaginaient comme une ère de bon vouloir où les « classes » étaient à peine conscientes de leur identité. Seul comptait l'individu, capable de se frayer un chemin bien à lui dans le monde et de venir en aide aux moins heureux d'entre ses concitoyens, dont il prenait en pitié les faiblesses et le manque d'esprit de décision. C'est ce sentiment individuel de gentillesse dont les écrivains populaires comme Clarence Budington Kelland, Struthers Burt, Damon Runyon, Isabel Paterson, Rose Wilder Lane, regrettaient l'absence dans la vie contemporaine. En le faisant renaître, pensaient-ils, ils pourraient en même temps ressusciter le monde d'avant-hier. Telle était la vision fantaisiste d'un monde bien intentionné que propageaient les écrivains de la classe moyenne et qui se trouvait principalement exprimée dans le* Saturday Evening Post, *magazine*

ouvertement attaché à défendre les intérêts du big business. Ce principe s'incarna en des films inspirés de nouvelles écrites par les auteurs les plus populaires du Post *et, à l'écran, trouva son porte-parole naturel en Frank Capra.* »

Le grand mérite de Capra fut de cristalliser ces aspirations confuses et de donner cohérence aux tendances informulées de toute une série de comédies de qualité diverse. Même un cinéaste européen comme le Berlinois Lubitsch devait abonder dans ce mythe du meilleur des mondes, monde évidemment capitaliste, mais où la puissance de l'argent a été exorcisée une fois pour toutes, dès *Design for Living* (*Sérénade à trois*), contemporain de *New York-Miami*, et en quelque sorte tirer la conclusion politique logique de cette attitude avec son *Ninotchka*, où les communistes étaient présentés comme des rabat-joie. Mais Lubitsch, avec sa célèbre « touch », amorçait déjà un gauchissement du propos, maintenant une distance protectrice entre le mythe et sa représentation, qui laissait présager la décomposition à venir et les parodies des décades suivantes. Capra par contre jouait cartes sur table, portait à leur puissance maximum toute les virtualités du genre, si l'on veut, codifiait, avec une rigueur esthétique comparable à celle de Brecht définissant son réalisme épique, les tenants et les aboutissants d'un style voué par principe à l'exaltation de l'*homo vulgaris* américain.

Ce style, il en définissait après coup les exigences principales dans un article écrit immédiatement après son retour de la guerre en 1946. Il insistait d'abord sur l'importance du scénario. Ex-gagman de Mack Sennett et Harry Langdon, il pensait qu'un film bien écrit était déjà un film réussi. Dans le scénario lui-même, il considérait que « *les caractères des personnages, le thème général et enfin l'intrigue elle-même sont, dans l'ordre, les facteurs dominants. Si les caractères sont clairement mis en relief, s'ils sont forts et convaincants, le thème du sujet et l'intrigue prendront une valeur propre, l'histoire aura du nerf et constituera un tout solide.* » On perçoit déjà l'importance qui sera accordée au choix des acteurs et à leur direction. « *Pour l'acteur, la simplicité du jeu, le naturel du « quotidien » est le summum de l'art. Les metteurs en scène savent par expérience que les acteurs ont tendance à accentuer leur jeu dans le sens de la « composition ». Ils sont toujours enclins à trop « jouer ». Cet automatisme nous oblige à rester constamment sur le qui-vive... Je voudrais dire un mot aussi des* supporting actors *(les acteurs de complément), qui, quoi qu'on en pense, sont tout sauf des acteurs de second plan. Ils doivent être choisis avec une grande attention. Aucun ne doit être d'une classe inférieure à la distribution de tête : le jeu de la vedette à qui ils sont appelés à donner la réplique s'en ressentirait* ». Dernier point, le décor, l'ambiance générale : « *Le background, c'est-à-dire le cadre dans lequel se situe l'action, joue aussi dans le film un rôle capital.* » Nous avons là ainsi défini le credo non seulement de la comédie américaine mais du cinéma américain en général. L'originalité de Capra fut de tirer les conclusions logiques de cette esthétique du scénario bien écrit, de l'atmosphère juste, du jeu aussi naturel que possible. Mais à aucun moment il ne se contentait d'un plat réalisme. En avance sur la plupart des hommes de cinéma de son temps, il visait à obtenir à tous les niveaux une sorte de spontanéité contrôlée, rigoureusement en situation, où se rejoignent deux traits principaux du caractère américain : le goût de l'élégance et celui de l'efficacité.

Ce n'est pas par hasard qu'il a offert successivement à Clark Gable, Gary Cooper, James Stewart, modèles d'une époque et d'une tradition incomparables, leurs meilleurs rôles. Nous sommes aux antipodes et du Kammerspiel germanique et du pointillisme zavattinien. L'acteur ne joue pas seulement un rôle, il incarne un mythe, celui de l'homme américain qui a su atteindre le parfait équilibre entre les exigences de la collecticité et celles de l'individu. L'argent ne lui pèse pas, car cet argent, moteur de la société américaine et qui vint un jour de 1929 à faire si cruellement défaut, n'a que l'importance qu'on veut bien lui attribuer. Naturellement cet utopisme bon enfant, des routes poudreuses de *New York-Miami*, débouche dans l'atelier pour excentriques de Papa Vanderhoff dans *Vous ne l'emporterez pas avec vous*. Mais seule une société de type américain, axée sur le postulat de l'individualisme tout puissant, peut vraisemblablement accorder refuge à ce gentil je m'en fichisme. *Mr. Smith au Sé-*



Frank Capra dirigeant une scène d'*Un trou dans la tête.*

nat en 1939 affirme clairement que les Don Quichotte, passant de l'anarchisme individuel à la lutte politique, conquerront un jour le monde. La série des *Pourquoi nous combattons,* scandée par la fameuse cloche de la Liberté qui tintait déjà dans *Mr. Smith,* n'est que l'aboutissement normal d'une attitude cohérente en soi, et on aurait tort de sous-estimer, malgré sa grossièreté apparente, le fait que plusieurs de ces films de propagande, le premier surtout, entièrement exécuté par Capra, *Prélude à la guerre,* ont joué leur rôle non négligeable dans l'effort de guerre américain, à une époque où la nation se réveillait brutalement de son isolationnisme traditionnel. Le principal argument que l'auteur soulevait contre les Hitler, les Mussolini, et leurs sbires, c'était d'être grotesques, grimaçants, impossibles à intégrer dans ce meilleur des mondes américains ou Spring Byington utilisait les petits chats comme presse-papier, où Donald Meek faisait « des choses » (en l'occurrence des lapins mécaniques), où les méchants banquiers, plutôt que de mourir d'apoplexie, venaient rejoindre les farfelus fauchés.

Ce qui nous amène à évoquer l'importance chez Capra, des *supporting players.* Dans *Vous ne l'emporterez pas avec vous* déjà, ça saute aux yeux. Mais l'évidence de cette discrimination éclairée, qui fait probablement de Capra le premier *casting director* de tous les temps, devient proprement éblouissante si l'on songe à *Mr. Smith au Sénat* avec Claude Rains, fines lunettes cerclées, cheveux argentés (l'unique fois où nous l'avons vu sous ce maquillage), symbole de toute la dignité et de la rouerie propres à la *politique* ; Harry Carey, président souriant, Herriot américain, d'une Chambre Haute vouée au libéralisme dans la tradition des Monroe et des Jefferson ; Eugène Pallette, échotier, énorme, dévastateur. L'admirable avec Capra est ce sentiment qu'il nous laisse que ses person-

nages existaient bien avant le film où ils apparaissent et qu'ils viennent exécuter leur petite pirouette uniquement pour nous faire plaisir. Cet extraordinaire talent à « typer » des caractères par une remontée minutieuse du détail le plus extérieur à la substance la plus intime, ce sentiment que James Stewart-Smith est toute l'innocence du monde, et Claude Rains sa corruption, ramènent une fois de plus à l'esprit le souvenir du prodigieux travail d'identification que Brecht metteur en scène effectuait sur ses acteurs (Michel Mourlet, dans son article « Sur un art ignoré (1), prenant la lettre des théories toujours postérieures, pour l'esprit vivant de la réalité telle qu'elle apparaissait sur scène, interprète de façon complètement erronée la « distanciation » brechtienne). Il nous est plus difficile de pousser le parallèle Brecht-Capra à propos du décor dans la mesure où les conceptions du monde, et à travers elles, les styles, sont si radicalement opposés, avec en plus l'antagonisme de deux modes d'expression bien distincts. La grand-route américaine, paradis des *tramps*, dans *New York-Miami*, la petite ville au début de *L'Extravagant Mr. Deeds*, Washington dans *Mr. Smith au Sénat*, sont vrais d'une vérité au second degré, *sont* l'Amérique.

Cette convergence du caractère national, d'un tempérament idéalement et typiquement américain (Capra fils d'immigrants siciliens, self-made-artist intégral) d'un style d'interprétation complètement détendu, d'une époque particulièrement appropriée, celle du New Deal rooseveltien, devait permettre à notre metteur en scène de se faire presque spontanément le porte-parole achevé d'une école et d'une génération. Nos esprits cartésiens et volontiers sceptiques, aujourd'hui de plus en plus voués à « subir » l'histoire, rechignent devant ce qui leur paraît le pire opium du peuple. Ils ont le tort d'isoler de son contexte un phénomène 100 % américain, de ne pas percevoir que même à l'heure de Nicholas Ray, Robert Aldrich, des *beatniks*, le mythe Capra demeure au cœur de l'âme américaine. Presque naturellement Capra a gardé le silence durant toute la sombre période du maccarthysme triomphant, si profondément étranger au tempérament national, réaction en partie explicable (McCarthy, ou plutôt ce qu'il symbolisa) non seulement par le totalitarisme stalinien, mais par la mauvaise conscience de plus en plus grande d'une large section de l'intelligentsia américaine face à l'ordre social capitaliste. Invulnérable d'un côté comme de l'autre, trop pénétré du fond américain traditionnel pour céder à la double tentation et du défaitisme moral et de l'inquisition politique, Frank Capra incarnait l'Amérique des hommes de bonne volonté, avec toute la Force suggestive du premier art de notre temps.

Que reste-t-il en 1959 de cet univers rose, climatisé mais non cauchemardesque contrairement à ce qu'en pensait Miller ? L'incoercible gentillesse, le dynamisme en sourdine, la volonté de dire toujours oui à la vie, loin des consciences torturées, que nous lisons à longueur de plans dans *Un Trou dans la tête*, qui marque le retour du metteur en scène de *Vous ne l'emporterez pas avec vous* après un silence de huit années en partie employé à tourner des films de vulgarisation scientifique pour la télévision. Le film est trop aisé à critiquer, au bon et au mauvais sens. Les détracteurs, perdus dans leurs jeux de miroir ou leur progressisme bon teint, resteront insensibles au ton souverainement détaché du récit, à l'entrain sans fausse note qui perce du début à la fin. Un critique sérieux, constructif, notera l' évolution du style Capra sous une triple influence : l'aspect T.V., Chayefsky en mineur, de l'anecdote et des dialogues, volontiers populistes ; la présence de Sinatra et de ses attributs familiers de *swell guy*, bourreau des cœurs et âme noble ; enfin le vieux Capra d'avant 1939. Mais le temps qui passe a gommé les arêtes vives, l'artiste esquisse là où autrefois il aurait asséné. Pourtant, dans la critique sociale, qui fut toujours un de ses objectifs principaux, Frank Capra atteint ici peut-être le sommet de sa carrière lors de l'extraordinaire épisode de Keenan Wynn, le milliardaire. Le trait acquiert soudain une précision, une violence contenue, une efficacité, 100 % américaines. Antan, on essayait de nous persuader que les milliardaires ne demandent qu'à jouer de l'ocarina. Aujourd'hui, Capra ne croit plus guère à ces fariboles, même s'il ne renie rien de sa foi indéraci-

(1) *Cahiers du Cinéma* n° 98.

nable en la nature foncièrement bonne de l'homme. Il admet désormais l'existence du mal. Il retrouve en partie la veine et l'esprit de *New York-Miami* lui-même : Frank Sinatra, comme Clark Gable, est le *bum* intégral. Autre manifestation de cette sagesse difficilement atteinte : Sinatra accepte de se marier avec l'exquise Eleanor Parker. Pour la première fois chez Capra une femme n'est pas seulement un repoussoir, la mouche du coche, l'ange gardien, mais quelque chose de plus, la compagne. Cette leçon discrète nous est livrée au cours de la scène admirable de *timing* chez Eleanor. Le metteur en scène a placé sysmétriquement l'étonnante Carolyn Jones, qui « veut vivre », lutin vert hors du temps et de la morale. J'admets la facilité relative de tout ce qui a trait au couple Edward G. Robinson Thelma Ritter, maintenus pourtant dans des limites raisonnables (on notera en passant que Robinson, petit bourgeois, a succédé à Edward Arnold, lord du dollar, pour symboliser le retour à la raison des pingres capitalistes). Le gosse enfin, pour peu que l'on suive son dialogue directement en anglais, ses intonations, est inséparable de l'univers de Capra. Seul compagnon d'un aîné par trop naïf et désarmé, il est, comme un autre petit rouquin pour James Stewart dans *Mr. Smith au Sénat*, la conscience du héros. Et Capra frôle la cruauté dans cette scène feutrée où le gosse va consoler Carolyn Jones dans sa chambre avec un bouquet de fleurs: malgré toute la bonne volonté du monde, il arrive parfois sans le vouloir qu'on fasse mal à autrui.

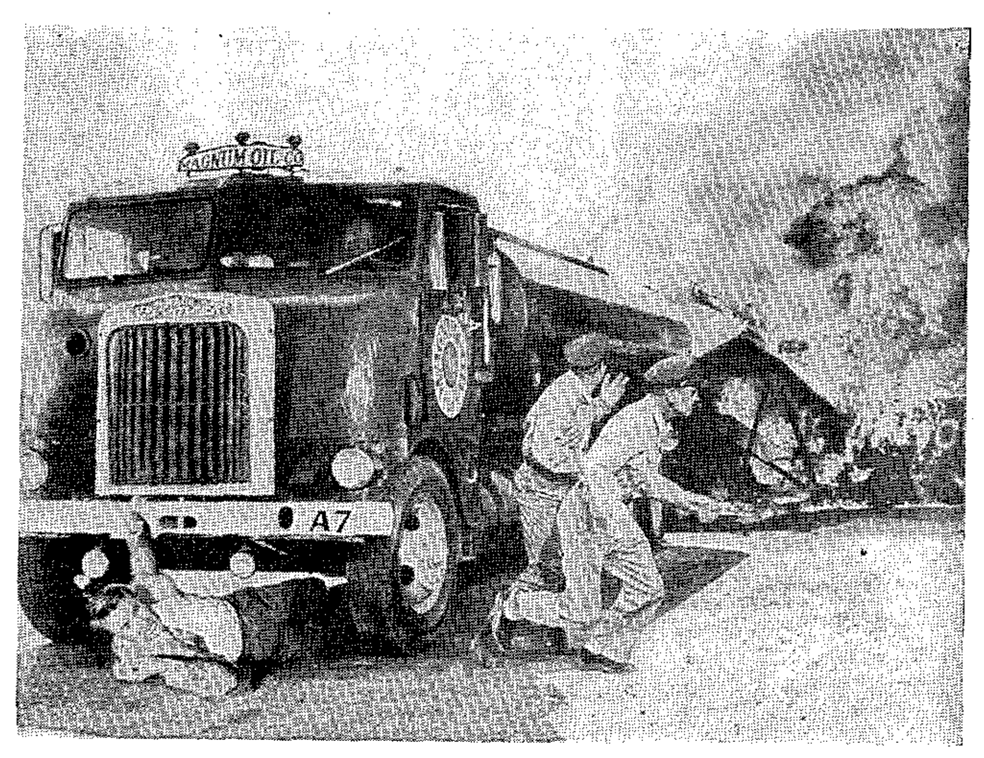
Dans ce XXe siècle qui partout se veut américain, avec cependant le désir d'un ordre social épuré de ses scories et injustices criantes, Frank Capra reste le Don Quichotte et le modèle d'un monde indécrottablement optimiste, volontaire, non pathétique. Pour retourner à nos prémices, disons avec Michel Mourlet que : « *L'essence du cinéma comme art n'est pas plus le documentaire que la féerie, si le documentaire se borne à restituer les apparences incontrôlées et si la féerie autorise le mensonge, le trucage et les artifices d'esthètes ; mais c'est à la fois le documentaire et la féerie s'il s'agit de la beauté imposée par l'évidence de l'œil irrécusable.* » Frank Capra a peut-être frôlé de très près l'évidence d'un art appelé à la limite à se détruire. Solidement enraciné dans une tradition qui croit aux capacités illimitées de l'homme, il nous a donné l'approximation la plus acceptable qui se puisse concevoir de ce « meilleur des mondes » raillé par Voltaire. Mais lui aussi ne descendit qu'occasionnellement dans l'arène, se contenta et se contente de nous livrer des fictions. Au spectateur d'être un peu poète, de mettre un moment sa culture et ses complexes au clou, pour flotter dans l'éther des impondérables et des évidences jamais démontrées.

Louis MARCORELLÈS.

La concierge et le bûcheron

NORTH BY NORTHWEST (LA MORT AUX TROUSSES), film américain en VistaVision et en Technicolor d'ALFRED HITCHCOCK. *Scénario :* Ernest Lehman. *Images :* Robert Burks. *Musique :* Bernard Herrmann. *Montage :* George Tomasini. *Interprétation :* Cary Grant, Eva-Marie Saint, James Mason, Jessie Royce Landis, Leo G. Carroll, Philip Ober, Joséphine Hutchinson, Martin Landau. *Production :* Alfred Hitchcock, 1958. *Distribution :* Metro Goldwyn Mayer.

Roger Thornhill (Cary Grant), publisiste new yorkais très affairé, pris par erreur pour l'agent de contre-espionnage américain George Kaplan par les hommes de main de l'espion étranger Philip Vandamm (James Mason) qui le kidnappent, essaient en vain de le tuer et le font accuser d'un crime qu'ils ont commis, le contraignant ainsi à fuir la police pour se rendre à Chicago à la recherche de Kaplan, le seul à pouvoir le tirer d'affaire, Roger Thornhill, disais-je, séduit dans le train par Eve Kendall (Eva-Marie Saint), qui l'aide à obtenir un rendez-vous avec Kaplan, en fait c'est un guet-apens dont il se tire indemme, et qui l'amène à comprendre que Eva était la maîtresse et complice de Vandamm, des pattes duquel il arrive à se sortir en se faisant



La scène du guet-apens dans *La Mort aux trousses* d'Alfred Hitchcock.

arrêter par la police, laquelle le confie à l'agent du contre-espionnage américain (Léo G. Carroll), qui lui apprend que Kaplan n'a jamais existé et constituait un appât fictif pour Vandamm destiné à protéger le véritable contre-espion... Eve, laquelle, depuis que Vandamm sait qu'elle aime Thornhill et vice-versa, risque une mort que Cary saura par amour lui éviter dans le South Dakota en faisant semblant d'être tué par elle, Cary Grant, redis-je, après s'être aperçu à la faveur d'un saut par la fenêtre de l'hôpital où Carroll l'avait enfermé, que Vandamm venait de découvrir la supercherie et s'apprêtait à balancer Eva par-dessus le Pacifique dans l'avion qui devait le ramener avec ses micro-films vers la Russie (oh ! là là... j'extrapole) et après l'avoir délivrée — Eva — des mains de Vandamm avec les micro-films, au risque de descendre les pentes verticales du mont Rushmore, où sont gravées les figures des plus grands hommes d'Etat américains — qu'est-ce qu'y faut pas faire tout de même pour faire plaisir aux quelques lecteurs des CAHIERS qui n'auraient pas vu cet admirable film et à tous mes rédacteurs en chef qui n'ont rien compris à l'histoire et me demandent de raconter ce chef-d'œuvre long de deux heures seize minutes, et bien moins clair que mon résumé, qu'Hitchcock filma pour un milliard et demi du 12 août au 24 décembre 1958, donc en dix-neuf semaines, qui marche mieux qu'aucun autre Hitchcock et qui a nom *North By Northwest*, rendant ainsi un discret hommage au Shakespeare d'Hamlet virgule : eh bien, Cary épouse Eva.

North By Northwest est un divertissement, par opposition à *Vertigo* qui est un film sérieux. Qu'est-ce que cela veut dire ? Que les personnages ont de la consistance dans *Vertigo*, et aucune consistance dans *North By Northwest*, ou plus exactement la parodie de la parodie de la consistance qu'ils possédaient dans *Vertigo*. Que l'on y rit, et qu'il n'y a pas de message très précis. Que les trous sont nombreux — scènes d'explications banales, défail-

lances de la Technicolor tirée Metro, reprise d'œuvres passées avec moins de panache. Cela tout le monde le sait, inutile d'en parler : une critique n'est pas faite pour critiquer. Parlons du meilleur : il y a là une vingtaine de scènes qui atteignent au sublime, et parmi elles trois ou quatre battent assez nettement les plus beaux plans de *Rope* et d'*Under*, de *Strangers*, d'*I* et de *Rear*, du *Wrong Man* et de *Vertigo*. Celle de la fin, celle du guet-apens dans les champs de l'Illinois, celle de l'O.N.U. Prenons la meilleure des meilleures, le guet-apens : elle peut constituer une définition de l'art d'Hitchcock. Remarquons tout de suite qu'elle s'inscrit en marge du sujet — voilà un film fait tout entier de subordonnées très courtes, —, j'adore les phrases courtes, sans aucune principale. Sa beauté, comme toute beauté, nous fait accéder à une métaphysique, au sens large du mot, laquelle ne correspond absolument pas à la signification chrétienne de l'histoire. « *Hitchcock, catholique et pratiquant* », dit Rohmer page 116 de son petit livre, ligne 14. Je dis non. Le catholicisme, c'est une autre paire de manches ; c'est Rossellini. On me dira que le sujet, la morale extérieure de l'œuvre d'Hitchcock sont catholiques. Mais cela ne veut nullement dire que l'œuvre le soit. Hitchcock est l'un des cinéastes qui recherche la perfection. Cette recherche va à l'encontre de la valeur : nous, humains, qui sommes imparfaits n'avons pas à rechercher la perfection, c'est de la folie ; aussi ne nous étonnons pas de ce que ce souci donne jour à des contradictions qui sont par ailleurs assez fertiles. Il est évident que la pensée catholique est, de toutes les pensées celle qui touche le plus profondément l'être humain, celle qui a donc le plus fort pouvoir dramatique, et l'on pourrait disserter à longueur de pages sur la communion des saints dans *North By Northwest* ou ailleurs. Mais si l'esprit d'Hitchcock est conquis par la prééminence morale et commerciale du catholicisme, son âme ne l'est pas, ou rarement. C'est parce qu'il recherche la perfection du sujet qu'il est catholique, parce que seul, le sujet catholique est parfait. Mais il est très rare que la forme même de ses films corresponde à l'idée catholique. Cela arrive dans certains plans, dans certains films moins commerciaux et moins appréciés du réalisateur comme *The Wrong Man*. Le catholicisme hitchcockien est donc essentiellement symbolique, c'est-à-dire inconsistant.

Ce qui est consistant, et définit presque seul la métaphysique hitchcockienne, c'est le souci de perfection formelle : chaque plan de Hitchcock est déterminé par une implacable logique, non par un goût personnel. Ce mécanisme de l'art, seule constante positive des différents entretiens avec A.H. que nous avons publiés, est typique d'un esprit bien plus proche de la Réforme que de l'Eglise Romaine. Il est un nom qui me vient irrésistiblement à l'esprit, celui de Cecil B. DeMille. Les deux maîtres de la Paramount sont aussi les deux metteurs en scène les plus célèbres de la terre. Ils ont la même hantise de la perfection et des recettes. Autre trait commun : à l'opposition des catholiques, ils n'acceptent pas l'amour de façon naturelle. DeMille joue sans cesse sur les interférences entre le sexe et la religion avec une perversité qui n'exclut pas le sadisme. Hitchcock, plus d'ailleurs dans ses propos et dans ses films de T.V. que dans ses films de cinéma, révèle une obscénité provocante et sans beauté. Et qu'est-ce que *North By Northwest*, sinon du DeMille plus intelligent, plus élevé ? Ce spectacle constitue une suite ininterrompue d'effets du plus brillant artifice. Mais où va-t-on si l'on interdit l'artifice en art ? L'esthétique d'Hitchcock est une esthétique du coup de poing, qui se fonde uniquement sur le pouvoir dramatique : nous voici très loin de la pulpe et du fourmillement de vie familiers aux cinéastes romains. Travellings avant et arrière fascinants, trucages époustouflants, le film tout entier est créé sur le monisme de l'effet, sur une schématisation assez inouïe, assez abstraite pour atteindre le sublime. Oui, c'est beau parce que l'on nous montre que c'est du toc, on ne nous le cache pas, on en remet. C'est beau parce que l'on sait que c'est faux, et que l'on est le premier à bondir sur celui qui dirait que ce n'est pas vrai. De même que De Mille nous fait prendre le passage de la mer Rouge et le buisson ardent pour des images de dessin animé, Hitchcock suit tout du long l'esthétique du cartoon. Le fait qu'il se soit associé avec Saul Bass le montre bien. Mais *North By Northwest* est mieux que du dessin animé. Aucun spectateur ne marche à un Walter Lantz ou à un Bosustow : c'est trop facile, tout est possi-

ble. Le dessin animé est donc uniquement l'affaire des chefs-opérateurs.

Cette scène du guet-apens, qui s'apparente à un certain schématisme puritain, nous montre bien que l'œuvre d'Hitchcock n'a guère de rapport avec la métaphysique chrétienne. Et pourtant, c'est une des plus belles qu'ait tournées Hitchcock. Il est de bon ton de considérer *North By Northwest* comme une œuvre mineure. Mais c'est là une grosse erreur si l'on se fonde sur la légèreté du sujet, et non sur les trous divers du film. La disparition des intentions nous permet de voir Hitchcock tel qu'il est vraiment, en nous débarrassant des préjugés divers qui nous le masquaient. Il faut nous en tenir aux sensations physiques que nous éprouvons à la vue de ses films, sensations physiques très étrangères à la métaphysique au rabais déterminée par le scénario. Il faut voir *North By Northwest* avec le regard de la concierge et du bûcheron, qui est le mien, car c'est pour ce regard qu'Hitchcock fait ses films, assez géniaux pour opérer à leur manière la réunion des classes.

Luc MOULLET.

Strip tease polonais

POPIOL Y DIAMANTI, (CENDRES ET DIAMANT), film polonais d'ANDRZEJ WAJDA. *Scénario :* Jerzy Andrzejewski et Andrzej Wajda. *Images :* Jerzy Wojcik. *Décors :* Roman Mann. *Montage :* Halina Nawrocka. *Interprétation* : Zbigniew Cybulski, Ewa Krzyzanowska, Adam Pawlikowski, Waclaw Zastrzezynski, Bogumil Kobiela, Jan Ciecierski. *Production* : Film Polski, 1958. *Distribution :* Rank.

Le goût de l'exhibitionnisme court en filigrane dans l'œuvre de plusieurs cinéastes de tous pays, parvenus à maturité après guerre, et aux talents inégaux. Nommons en vrac Fellini, Kazan, Vadim, Bergman, Wajda. Leur plus grand désir est de traiter des « sujets » où se donnera libre cours leur narcissisme invétéré. Le cinéma pour eux devient en quelque sorte le moyen de se remettre continûment en question. L'affaire se corse avec Wajda, dans la mesure où il travaille dans le cadre d'un système dit « socialiste » et où un curieux échange dialectique se produit entre la démagogie subjective du cinéaste et la démagogie objective de ce même système. La morbidité naturelle du metteur en scène ajoute au problème, sans les éclairs de génie cinématographique qui permettent à un Franju ou à un Nicholas Ray de surmonter leurs névroses.

Cendres et Diamants est deux fois du mauvais cinéma, par l'importance démesurée accordée à un mauvais scénario, aux effets littéraires téléphonés (exemple : « Allô », dit la fille extatique, à peine entrée dans la chambre du jeune tueur, pour réveiller son attention), aux dialogues par trop explicatifs, les personnages devant d'abord réciter leur petite tirade pour nous dire d'où ils viennent et ce qu'ils vont probablement faire (la même blonde expliquant, la moue lourdement boudeuse, qu'elle ne croit plus à rien), aux coïncidences constamment appuyées (le secrétaire du parti dont le fils a été élevé par des membres de l'A.K. néo-fasciste, la mort du jeune tueur abattu de manière assez improbable). Et d'autre part, par la volonté délibérée de recourir à un expressionnisme démodé, faux dans son principe comme dans ses conséquences. Le nihilisme absolu de l'Allemagne weimarienne expliquait Pabst, comme Lang, Murnau et le premier Brecht, ici énumérés à titre de références, en dehors de tout jugement qualitatif. Wajda semble n'avoir imité (consciemment ou non, peu importe) que le plus contestable des quatre, Pabst, ne retenant qu'une sorte de maniérisme apprêté, purement gratuit, dans la postérité de *L'Opéra de quat'sous*, aujourd'hui film de musée et caricature des intentions de Brecht. Retenons entre autres la polonaise finale, dans un éclairage tamisé, avec des pantins grotesques.

On n'en finirait pas d'ailleurs de relever les emprunts à tout le monde, Bunuel, Fellini, *L'équipée sauvage* (le badinage avec la fille, au comptoir).



Cendres et diamant d'Andrzej Wajda.

Tout cinéaste a le droit de redécouvrir par lui-même, voire à l'occasion de reprendre, les procédés, images, symboles, d'autres créateurs, à condition que l'emprunt corresponde à un but précis, que la somme de ces emprunts reflète finalement un point de vue personnel. Avec *Cendres et Diamants* la tâche me paraît ardue, de découvrir ce point de vue tant à tous les niveaux règne le confusionnisme le plus total. On a le sentiment que Wajda exploite l'horrible, le déplaisant, le sordide, qu'il veut à tout prix nous montrer sa grande âme triste. On ne peut oublier ses deux premières œuvres, *Génération* (appelé chez nous *Une Fille a parlé*) que supervisa Alexandre Ford, et *Kanal*, primé à Cannes il y a deux ans. *Génération* reste un film très pur, tourné, rappelons-le, sous la contrainte, avant l'Octobre polonais, où déjà pourtant nous percevons la direction que va prendre le réalisateur trois ans plus tard : cette remarque d'un des personnages qu'il « est peut-être plus facile de mourir pour une cause que de continuer à vivre ». *Kanal*, par-delà la franchise de son premier tiers, se complaisait ensuite à cerner les personnages comme des rats. Aujourd'hui *Cendres et Diamants* conjugue l'aspect le plus négatif de *Kanal*, avec la morale de la brève remarque de *Génération*. Tout le film n'est qu'une délectation morose, geignarde, sur l'impossibilité de vivre dans le monde déchiré d'après 1945. Abusivement Wajda transpose à cette époque certaines obsessions propres à la génération désenchantée de la décade suivante.

Elia Kazan avait pareillement traité le drame biblique de *A l'Est d'Eden*, situé au tournant de la première guerre mondiale, avec toute l'hystérie de rigueur chez un des promoteurs de l'Actors Studio. Ce décalage entre une époque précise et une forme de sensibilité postérieure d'une quarantaine d'années, conférait au film une partie de son originalité. Mais personne ne se soucia de relever l'arrière-plan politique que Kazan fit semblant d'y insérer. Or Wajda dans *Cendres et diamants* prétend témoigner sur sa génération, celle qui eut vingt ans sous l'occupation, ou immédiatement après, en lui appliquant les critères du gomulkisme. Ici le trucage éclate, le film a certes une valeur sociologique particulière pour les Polonais par sa manière d'aborder des problèmes tabous, notamment l'importance de l'A. K. à la libération, mais à aucun mo-

ment on ne perçoit clairement les données du problème prétendument traité, tous les personnages se confondent dans un désenchantement très romantique, au pire sens. Je crois savoir, et des Polonais me l'ont confirmé, que la Pologne immédiatement après la guerre, au sortir d'effroyables hécatombes, aborda chez ses meilleurs éléments de tout bord, la reconstruction du pays, l'édification d'un ordre social nouveau, plus équitable, avec un réel enthousiasme, et que là comme ailleurs, l'installation progressive de la guerre froide, le durcissement du stalinisme, réduisirent à néant la plupart de ces espoirs.

Finalement Wajda renvoie tout le monde dos à dos, ne tire rien au clair, n'établit fermement aucun caractère. Sa seule réussite est la direction de ses acteurs, surtout de l'interprète du jeune tueur, archi-faux dans le contexte polonais de 1945 (comme James Dean dans celui de *A l'Est d'Eden*), mais admirablement identifié à ce monde complaisamment larvaire voulu par le metteur en scène. La fille est jolie, nigaude, échappée en droite ligne d'un manuel d'Ado Kyrou. Résumons-nous : à l'opposé de ce que nous trouvons chez d'autres grands névrosés du cinéma, un Nicholas Ray, un Georges Franju, le monde d'Andrzej Wajda, pue le chiqué, la pose continuelle, et relève quand même pour une bonne part du psychanalyste. Le « cas » Wajda, oui; un grand film, non. Regrettons que l'authentique révolte de *Génération* ait ainsi dégénéré en un nihilisme pour esthète de province.

Louis MARCORELLES.

Copie conforme

SIGNE ARSENE LUPIN, film français d'Yves Robert. *Scénario :* Jean-Paul Rappenau d'après le roman de Maurice Leblanc. *Images :* Maurice Barry. *Décors :* Robert Clavel. *Interprétation :* Robert Lamoureux, Alida Valli, Yves Robert, Roger Dumas, Jacques Dufilho, Michel Etcheverry, Judith Magre. *Production :* Robert Sussfeld, 1959. *Distribution :* Gaumont.

Les avatars d'Arsène Lupin, vus à travers l'œuvre de Maurice Leblanc, constituent un des cas les plus curieux de l'histoire du roman contemporain. Lupin naît officiellement de la plume de son créateur, en 1904. En fait, ses premiers exploits sont censés dater du dernier tiers du XIX[e] siècle. Il achèvera sa brillante carrière à la veille de la deuxième guerre mondiale. Entre temps, que de modes contradictoires, puisque successives ! Or, meneur de jeu, pourvu d'une éternelle jeunesse, Lupin, pour garder son prestige, se devait, quoi qu'il arrive, de demeurer à la pointe de l'actualité. Alors qu'il convient aux héros de « sérials » de demeurer identiques à eux-mêmes d'un livre à un autre, Lupin, lui, se métamorphose physiquement et moralement au fil des volumes qui content ses exploits. Il est, selon l'opportunité, barbu, moustachu, imberbe... athlétique ou gringalet, parfait escroc ou idéal justicier, gentleman ou titi, infaillible ou vulnérable, soupirant transi ou Don Juan blasé, chef de bande ou aventurier solitaire, besogneux traqué ou magnat tout-puissant. Ce n'est pas pour rien que, d'un récit à l'autre, il s'affuble de pseudonymes transparents. Arsène Lupin demeure, mais il n'y a aucun rapport entre Don Luis Perena, Raoul d'Andrezy, Victor (de la brigade mondaine), Raoul d'Avenac, Jim Barnett, le prince Sernine, Jean d'Enneries et Horace Velmont. Dès lors, spectaculairement parlant, convenons qu'il existe une infinité de Lupins possibles, et que, devant une telle licence à eux accordée, le seul souci des producteurs reste de faire coïncider leur Arsène personnel à celui que la majorité du gros public conserve en son imagination attendrie, dans la panoplie idéale des rêves d'adolescence, entre Alice, Cyrano et d'Artagnan...

Tel est donc l'argument majeur de lèse-majesté à opposer à Yves Robert : un Lupin dont nous savons, a priori, qu'il vaincra tous les obstacles ne nous intéresse pas plus qu'un vulgaire Hopalong Cassidy dont nous sommes d'emblée certain qu'il exterminera tous

les vilains du haut de son cheval blanc. Mais, cette réserve mise à part, reconnaissons que le scénariste, Jean-Paul Rappenau, a travaillé avec beaucoup plus de piété que l'équipe Becker, et en parfaite connaissance de cause des particularités permanentes de son héros. Presque tout y est, le côté cocardier de « l'éclat d'obus », le goût des machinations à l'échelle internationale, chères à « 813 » ou au « triangle d'or », l'amour des énigmes historiques issu de « L'aguille creuse », ou « L'île aux trente cerceuils », l'idylle avec l'ennemie belle et malfaisante (La comtesse de Cagliostro », « Les confidences », « Les trois crimes »), la volupté des déguisements spectaculaires... On salue au passage Isidore Beautrelet (fort bien campé, ma foi), et l'inspecteur Béchoux, Jean-Paul Rappenau n'a pas oublié que Lupin tenait de son père Théophraste, une solide pratique du sport de la savate, qu'il adorait signer son nom sur les murs, qu'il ne pouvait s'empêcher de tutoyer ses adversaires en les appelant par leurs prénoms. Les références sont si précises et si multiples qu'on serait tenté de surenchérir : « — Eh quoi, l'action se déroule en Bourgogne et non dans cette Normandie chérie où Leblanc place toutes ses actions ? Comment, Lupin a un domestique mâle (l'irrésistible Jacques Dufilho) et non plus sa fidèle Nounou Victoire ? Qu'est-ce à dire, il prélève un pourcentage sur le trésor historique qu'il a déniché, lui qui, dans « *L'aiguille creuse* » s'exclamait : « *Tu diras à l'univers que je n'ai pas pris une seule des pierres qui se trouvaient dans le coffre. Je n'en avais pas le droit, c'était la fortune de la France.* »

Les apparitions cinématographiques d'André Brulé me font douter qu'il ait pu être, sur scène, autre chose qu'un duc de Charmerace épouvantablement empoté. Jules Berry était déjà trop vieux de quinze ans lorsqu'il reprit, dans *Arsène Lupin détective*, un rôle qui eût convenu à merveille à ses années brillantes. Melvin Douglas, dans l'hollywodin *Retour d'Arsène Lupin*, fut bien mièvre, se faisant souffler la vedette par la pétulante Jean Arthur. Ce sont de faux Lupins que mes Lupins préférés : Raymond Rouleau, dans la série des « Georges Masse », d'Hunebelle, dont au moins un film, *Méfiez-vous des blondes*, fut dans le genre une parfaite réussite. (Mais tout le mérite en revient à Rouleau), et, évidemment bien sûr, bien sûr évidemment, Cary Grant, « Robie the Cat » de *La Main au collet*.

Face à ses devanciers, Lamoureux est-il satisfaisant ? Non, mais la faute en incombe bien moins à l'interprète qu'aux scénaristes. Superficiellement, Robert Lamoureux est un Lupin parfait : gouaille, désinvolture, souplesse, élégance, ironie, séduction légère, rien ne manque au côté « amuseur-prestigieux- paradant - devant - la - galerie ». Mais Lupin n'est pas seulement cet esbrouffeur de tréteaux. Ce qui élève précisément le héros de Maurice Leblanc à cent coudées au-dessus d'un Raffles, son prédécesseur, ou d'un Simon Templar, son pâle descendant, c'est que, si génial soit-il, il n'en reste pas moins humain, d'une humanité qui souffre, doute, hésite, s'interroge. Il n'est pas une seule aventure d'Arsène où, à un moment donné, tout ne soit irrémédiablement perdu pour lui, et où il ne doive son salut et sa victoire qu'à l'indulgence condescendante d'un ennemi attendri. Et il est à signaler que les meilleurs livres de Leblanc, « L'aiguille creuse », « 813 », « Les trois crimes », « Les dents du tigre » s'achèvent sur des déroutes totales ou partielles. Or, cette faiblesse tourmentée et anxieuse — qui rend Lupin cher à notre cœur — nous ne la trouvons pas davantage dans *Signé Arsène Lupin* que dans le film de Becker.

Nuances de détail, qui, par la fragilité même de leurs réserves, démontrent que *Signé Arsène Lupin* est, dans son ensemble, une œuvre de haute fidélité. Que ceux qui objecteront la faiblesse de l'intrigue, relisent « La barre-y-va », la « demeure mystérieuse » ou « La femme aux deux sourires ». Ils y verront que Leblanc lui-même ne redoutait pas de mêler le rocambolesque au dérisoire. Certes, la mise en scène, assez terne, d'Yves Robert, est loin, bien loin des chatoiements de Jacques Becker. Mais Becker, à l'accoutumée, ne s'était servi d'un personnage que pour dépeindre un milieu, avait prêté plus d'attention aux figurants et aux accessoires qu'à son héros et aux péripéties qui le concernaient. Les cinéphiles se devaient d'applaudir à cette pochade souvent ravissante. Mais les « fanas » du grand Arsène préféreront la pieuse et tendre réalisation d'Yves Robert. Et comme, on l'a peut-être compris, je raffole d'Arsène Lupin...

François MARS.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

★

BeBenedek s'en va t'en guerre

KINDER, MUTTER UND EIN GENERAL (DES ENFANTS, DES MERES ET UN GENERAL), film allemand de l'Ouest de LASZLO BENEDEK. *Scénario :* Laszlo Benedek et Herbert Reinecker, d'après son roman. *Images :* Gunther Rittau. *Musique :* Werner Eisbrenner. *Interprétation :* Hilde Krahl, Therese Giehse, Ursula Herking, Alice Treff, Marianne Sinclair, Beate Koepnick, Ewald Balser, Bernhard Wicki, Maximilian Schell. *Production :* Eric Pommer-Intercontinental Produktion, 1955. *Distribution :* Telecinex-Les films de la Pleiade.

On attendait Laszlo Kovacs, hélas ! voici, plutôt revoici Laszlo Benedek. « *Avec mon film allemand, j'ai voulu faire une œuvre humaine contre la guerre. Je suis contre la guerre* », s'écrie Benedek dans *Arts.* Nous aussi, nous sommes contre la guerre. Nous sommes contre ces enfants imbéciles qui veulent aller faire la guerre, contre ce général qu'on voit à peine et qui fait la guerre, pour ces mères qui font la guerre à ceux qui veulent faire la guerre. Bref, comme on sait tout ça depuis longtemps, on n'a pas besoin d'aller voir ça. C'est de la pure propagande, rien d'autre, et que le dessein de cette propagande soit noble ou vil nous importe peu. De plus, c'est de la propagande qui ne porte pas. Il aurait mieux valu faire un article dans *France-Soir* qui tire à un million trois que d'endormir quelques centaines de milliers d'Allemands et de Français avec un tel navet. Mieux vaut aller voir les Fuller : ce sont des films bellicistes, d'accord, mais ils rendront votre antimilitarisme plus objectif, plus impartial. Le lieu commun de la Profession de foi antimilitariste est stérile ; sa critique est productrice.

Il faut se méfier de tous ces gens qui clament sottement à tous vents : « *Je suis contre la guerre* » : c'est que dans leur moi intérieur, ils cherchent à masquer un résidu de fascisme et de patriotisme qui sommeille, qui peut surgir à tout bout de champ, hélas ! Ce sont ceux-là qui ont déclaré la guerre à l'Allemagne en 1939, ce sont ceux-là qui, comme dans le film de Benedek, ont la lâcheté de ne pas déserter et de se laisser fusiller. Benedek ne critique jamais la bêtise de ces enfants, ni de ces mères qui n'ont pas le courage de casser la figure au général. Nous ne pouvons être contre la guerre à la sortie de la projection, car ceux qui sont contre la guerre sont encore plus antipathiques que les autres. Voilà donc le prototype du film insidieusement belliciste, par sa forme, sa construction et sa direction d'acteurs, également nulles. Furieux, le spectateur qui vient de perdre deux heures a envie de monter dans la cabine faire flamber ces douze impossibles bobines, heureusement réduites à dix grâce à une intelligente initiative du Cinéma d'Essai, qu'il faut féliciter ici. Ce Hongrois de malheur prénommé Laszlo, comme on l'a si bien surnommé en France, croit qu'on peut faire un film intéressant avec quinze personnages principaux, dont aucun ne se détache, auquel le spectateur puisse s'intéresser ou s'identifier. Qu'il lise notre rencontre avec Hitchcock, en début de ce numéro : il comprendra le pourquoi de l'échec commercial de son film. Et ce n'est pas en ressuscitant la vieille équipe des *Niebelungen* (Rittau-Kettelhut) qu'il pourra suivre les traces de l'ami Fritz. — L. M.

★

Cecil est mort

THE BUCCANEER (LES BOUCANIERS), film américain en VistaVision et Technicolor d'ANTHONY QUINN supervisé par CECIL B. DEMILLE. *Scénario :* Jesse L. Lasky Jr. et Berenice Mosk, d'après le roman de Lyle Saxon « La Fitte le pirate ». *Images :* Loyal Griggs. *Musique :* Elmer Bernstein. *Interprétation :* Yul Brynner, Charlton Heston, Charles Boyer, Claire Bloom, Inger Stevens, E.G. Marshall, Henry Hull, Douglas Dumbrille. *Production :* Henry Wilcoxon, 1958. *Distribution. :* Paramount.

« *Supervisé par Cecil* », affirme le générique. En fait, pendant que son gendre tournait *Les Boucaniers,* le réalisateur des *Flibustiers* se baladait tranquillement quelque part dans Paris. Certes, l'on retrouve, ici, certaines de ses méthodes : Quinn a joué dans *Les Flibustiers* et a dû les revoir un bon nombre de fois avant d'en entreprendre

le remake. On remarque que tout ce qui est acceptable *ici est démarqué de l'original*: dès le premier plan, Quinn retrouve en mineur le ton de beau papa : il transpose dans la couleur les conventions du décor théâtral des *Flibustiers,* mais sans cependant retrouver l'emphase poétique de la convention dans l'expression des sentiments amoureux et patriotiques. Il compose de vastes et beaux tableaux avec trente figurants dans le champ, tous actifs ; la variété des tons forts dans le plan est aussi saisissante que dans *Samson and Delilah.* Le script est admirable, mais il est bien évident que Quinn ne comprend rien aux intentions et à la philosophie de DeMille. Ce qui montre bien que la *DeMille touch* n'est pas qu'un système de production ; c'est une école de mise en scène. Brynner, Boyer et Inger Stevens sont nuls. Heston, malgré tout son talent, laisse voir qu'il n'est pas très à son aise dans la peau du général Jackson. Dès la fin de la première demi-heure Quinn s'effondre; heureusement que Nick Ray va le ressusciter avec *Ombre Bianch.* Les multiples petites idées des *Flibustiers* ont disparu dans *Les Boucaniers.* Signalons cependant deux idées de couleur : Brynner coupe une pastèque, dont les tons vifs surgissent à l'improviste. Cela fait de l'effet. Et qu'il est bon de voir un énorme régime de fruits qui, grâce à l'incessante hausse du coût de la vie, ne se trouvent sur les marché parisiens qu'à des prix exorbitants. On a envie de sucer l'écran. Quel dommage que *The Baccaneer* numéro deux n'ait pas été réalisé en trois dimensions, c'est-à-dire sous la direction effective de beau-papa, dont la critique, en mesure aujourd'hui d'établir la comparaison, découvre, enfin, le génie. — L.M.

La différence

HOT SUMMER NIGHT (L'OTAGE DU GANG), film américain de DAVID FRIEDKIN. *Scénario :* Morton S. Fine et David Friedkin d'après une histoire de Edwin P. Hicks. *Images :* Harold J. Marzorati. *Musique :* André Prévin. *Interprétation :* Leslie Nielsen, Colleen Miller, Edward Andrews, Jay C. Flippen, James Best, Paul Richards. *Production :* Morton S. Fine, 1956. *Distribution :* M.G.M.

Quelle différence y a-t-il entre un bon petit film tourné en dix-huit jours et une méchante petite bande réalisée en trois semaines ? Sensiblement la même qu'entre un chef-d'œuvre filmé en trois mois et un navet pondu en six. Tout est affaire d'hommes, pas de moyens : retenons donc le nom de David Friedkin, co-scénariste et metteur en scène de *Hot Summer Night.*

L'intrigue, rien moins que bâtie, ménage en son milieu un rebondissement fort habile et, pour une fois, inattendu. On peut préférer la première moitié du scénario, façon *Beau Serge,* à la seconde, plus standard; mais Friedkin, s'il quitte les pistes vierges pour revenir en des sentiers plus fréquentés, garde toujours la même démarche allègre : plans longs intelligemment conduits, petites trouvailles peut-être plutôt que grandes idées, effets parfois soulignés, mais toujours conscients, bref de quoi calmer pour un soir la fringale du cinéphile. Et il n'est que de voir la tête du jeune premier pour convenir que le talent fait avaler bien des choses. — Ch. B.

Ces notes ont été rédigées par CHARLES BITSCH et LUC MOULLET.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 28 OCTOBRE AU 17 DÉCEMBRE 1959

10 FILMS FRANÇAIS

Arrêtez le massacre, film d'André Hunebelle, avec Jean Richard, Corinne Marchand, Harold Kay, Véronique Verlhac, Michel Jourdan, Geneviève Cluny. — On ne saurait mieux dire.

Le Déjeuner sur l'herbe. — Voir article d'Eric Rohmer, dans ce numéro, page 1.

La Jument verte, film en Franscope et en Eastmancolor de Claude Autant-Lara, avec Bourvil, Sandra Milo, Francis Blanche, Yves Robert, Valérie Lagrange. — Devenu son propre producteur, Claude Autant-Lara a réalisé son vieux rêve courageux : l'objection de conscience d'une jument verte. Faute de pouvoir féliciter Lara pour son goût, son intuition, son intelligence et sa sensibilité, applaudissons son courage : faire le film français le plus scatologique de l'année.

Le Mariage de Figaro, film en Eastmancolor de Jean Meyer, avec Jean Meyer, Louis Seigner, Georges Chamarat, Jean Piat, Micheline Boudet, Yvonne Gaudeau, Georges Descrières, Maurice Porterat. — Si Beaumarchais vivait de nos jours, il ne lirait pas le *Figaro*. De même nous pensons qu'à ce film il préférerait Charlotte et Véronique.

Nathalie, agent secret, film d'Henri Decoin, avec Martine Carol, Félix Marten, Dario Moreno, Noël Roquevert, Jacques Berthier, Howard Vernon, Dany Saval. — Decoin, Jeanson, Martine Carol, Roquevert : toute une époque ! C'était le bon temps, dites-vous ? Oui, Audiard n'était encore que le Jeanson du pauvre; il est devenu depuis le Jean Halain du riche.

Passeport pour le monde, film en couleurs de Victor Stoloff, avec la collaboration de Peter Townsend. — On aurait aimé que ce passeport pour le monde comptât un visa pour l'Angleterre. Filmé sous l'angle terre à terre, ce voyage est bien vite fastidieux. Et les bouges, et la pègre, et les bordels, et les taudis, yes sir, que dalle !

Rue des Prairies, film de Denys de la Patellière, avec Jean Gabin, Claude Brasseur, Roger Dumas, Marie-José Nat, Dominique Page, Renée Faure. — Michel Audiard continue à cirer les chaussures de Jean Gabin, c'est-à-dire à lui polir des mots d'auteur sur mesure, en sorte que le public applaudit chaque sortie de son idole bougonnante, tout comme au boulevard de nos parents.

Secret professionnel, film de Raoul André, avec Raymond Pellegrin, Dawn Addams, Daniel Cauchy, Gisèle Robert, Marie-José Nat, Françoise Spira, Jacqueline Joubert, Georges de Caunes. — Scénario caillavesque, technique économique. Dawn Addams a l'accent de Laurel et Hardy réunis. Poncifs et césarienne, morale bourgeoise et pornographie insidieuse. Pauvreté n'est pas vice ? Si, quelquefois.

Signé Arsène Lupin. — Voir critique de François Mars, dans ce numéro, page 57.

Tu es Pierre, film de Philippe Agostini, commentaire de Daniel-Rops. — ...et sur cette pierre je bâtirai mon navet. A l'Agostini mule du Pape, laissez-nous préférer l' « Agostino » de Moravia, mis à l'index par le Vatican.

7 FILMS AMERICAINS

A Hole in the Head (Un trou dans la tête). — Voir critique de Louis Marcorelles, dans ce numéro, page 47.

The Buccaneer (Les Boucaniers). — Voir note de Luc Moullet, dans ce numéro, page 59.

South Seas Adventure (Aventures dans les mers du Sud), spectacle en Cinerama, réalisé en Technicolor sous la direction de Carl Dudley. — Si vous aimez le mal de mer sans bateau, les brûlures d'estomac sans whisky, les maux de tête... sans raison, le vertige sans Hitchcock, les aigreurs sans alcools, les rides sans soucis, allez au Cinerama et... prompt rétablissement !

North by Northwest (La Mort aux trousses). — Voir critique de Luc Moullet, dans ce numéro, page 52.

They came to Cordura (Ceux de Cordura), film en CinemaScope et en Technicolor de Robert Rossen et James Havens, avec Gary Cooper, Rita Hayworth, Van Heflin, Tab Hunter,

Richard Conte. — Version bavarde d'*Amère victoire* : Rossen est un éternel scénariste qui transforme à tout coup chaque situation forte en discussion de pseudo-intellectuels. De beaux plans de bataille, dus à James Havens, directeur du « second unit ».

Thunder in the Sun (*Caravane vers le soleil*), film en Technicolor de Russel Rouse, avec Susan Hayward, Jeff Chandler, Jacques Bergerac. — Les Indiens contre les Basques ! Russel Rouse aura toujours le mérite de l'originalité.

Woman Obsessed (*La Ferme des hommes brûlés*), film en CinemaScope et en DeLuxe de Henry Hathaway, avec Susan Hayward, Stephen Boyd, Barbara Nichols, Dennis Holmes, Theodore Bikel. — S'il est vrai que les hommes se brûlent au contact des femmes obsédées, la traduction n'est pas aussi gratuite. Alors, de quoi nous plaignons-nous ? Du film, ce qu'il est, comme il est, pourquoi il est (un mélodrame paysan).

2 FILMS ALLEMANDS

Die Strasse (*La Rue*), film allemand de Herman Kugelstadt, avec Martha Wallner, Heinz Dracke, Edith Elmay, Marina Petrowa. — Dans la rue on voit des choses beaucoup plus insolites, marrantes et salées que dans cette strasse sans joie.

Kinder, Mutter und ein General (*Des enfants, des mères et un général*). — Voir note de Luc Moullet, dans ce numéro, page 59.

2 FILMS ITALIENS

Brèves amours, film italien en écran large et en couleurs de Camillo Mastrocinque, avec Michèle Morgan, Vittorio de Sica, Georges Marchal, Eleonora Rossi-Drago, Pierre Cressoy, Alberto Sordi. — Brèves, mais à épisodes (cf. *Femmes d'un été* et la suite). Michèle Morgan, spécialiste de ce genre de coproductions, aurait-elle enfin trouvé sa voie ?

Il Generale della Rovere (*Le Général de la Rovere*). — Voir critique de Luc Moullet, dans ce numéro, page 45.

1 FILM ANGLAIS

First Man Into Space (*Pionnier de l'espace*), film de Robert Day, avec Marshall Thompson, Marla Landi, Robert Ayres, Bill Nagy. — Lointain remake du premier *Quatermass* de Val Guest. Pouvait-on faire pire ? On l'a fait.

1 FILM ESPAGNOL

Un Hecho Violento (*Le Camp de la violence*), film de José M. Forque, avec Richard Morse, Adolfo Marsillach, Mabel Karr. — Habile pastiche des films américains de bagnes, avec les rituels surveillants sadiques et innocents martyrisés. Les petits moyens sont parfois compensés par l'habileté incontestable du metteur en scène.

1 FILM JAPONAIS

Viol au Japon, film de Keiji Matsizaki et Hiroshi Onazawa, avec Michiko Maeda, Ken Utsui, Susumu Fujita, Tetsuro Tamba. — Un viol, ce n'est pas mal, au Japon c'est encore mieux, mais nous permettra-t-on de préférer certain viol consenti à Hiroshima ? Non, Matsizaki, tu n'as rien vu à Nagasaki !

1 FILM MEXICAIN

El Vampiro (*Proies du vampire*), film de Fernando Mendez, avec Carmen Montejo, Jose Luis Jimenez. — A plagier systématiquement les cadrages des classiques du genre, on obtient un produit plutôt moins ennuyeux que les habituelles fins de série.

1 FILM POLONAIS

Popiol i Diamenti (*Cendres et diamant*). — Voir critique de Louis Marcorelles dans ce numéro, page 55.

LES CAHIERS DU CINÉMA

ont publié dans leurs précédents numéros :

ENTRETIENS

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

146, Champs-Elysées - PARIS (8e)
R.C. Seine 57 B 19373

●

Prix du numéro : 300 Frs (Etranger : 350 Frs)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française ..	**1.700 Frs**	**France, Union Française ..**	**3.300 Frs**
Etranger	**2.000 Frs**	**Etranger ....**	**3.800 Frs**

Etudiants et Ciné-Clubs : 2.800 Frs (France) et 3.200 Frs (Etranger).

●

Adresser lettres, chèques ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA,**
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 4e trimestre 1959